

**Die Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler***  
**Maritime Malerei im Spiegel nationalsozialistischer Ideologie**

An der Universität Leipzig,  
Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften,  
Institut für Kunstgeschichte  
im Masterstudiengang Kunstgeschichte eingereichte

**Masterarbeit**

zur Erlangung des akademischen Grades eines  
Master of Arts (M.A.)

vorgelegt von

**Greta Paulsen, B.A.**

Erstgutachter: PD Dr. Michael Lingohr  
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Dr. Tanja Zimmermann

Eingereicht am: 27. August 2019

# Inhalt

1. Einleitung .....	3
2. Das Deutsche Seegeltungswerk veranstaltet eine Malereiausstellung über das Meer in Berlin .....	12
2.1 Das Admiral-von-Trotha-Preis Ausschreiben <i>Das Meer und die Kunst</i> .....	12
2.2 Vom Wettbewerb zur Ausstellung <i>Das Meer. Bilder deutscher Maler</i> .....	16
3. Die Akteure hinter der Wanderausstellung .....	22
3.1 Das Deutsche Seegeltungswerk als Förderer maritimer Malerei .....	22
3.2 Propagandastrategien des Oberkommandos der Kriegsmarine .....	30
3.3 Alfred Rosenberg, das Amt Bildende Kunst und das Deutsche Seegeltungswerk. Eine Zusammenarbeit zur eigenen Profilschärfung? .....	36
4. „Die Ehrenrettung des Seemotivs“. Maritime Malerei vor 1933 und die vermeintliche Aufwertung des Genres im Nationalsozialismus.....	41
5. Werkanalysen der Berliner Station der Wanderausstellung <i>Das Meer. Bilder deutscher Maler</i> .....	48
5.1 Ein Gang durch die Ausstellungsräume des Berliner Künstlerhauses .....	48
5.2 Menschen der Küste und Schiffsmannschaften im Kampf gegen das Meer.....	56
5.3 Küstendarstellungen.....	60
5.4 Hafendarstellungen und Schiffsporträts.....	64
5.5 Exponate des kriegerischen Kontextes.....	69
6. Fazit und Ausblick .....	73
Abkürzungen .....	83
Quellen- und Literaturverzeichnis .....	84
Abbildungen .....	97

# 1. Einleitung<sup>1</sup>

„Aller Voraussicht nach wird sich die pauschale Ausgrenzung der im Dritten Reich geförderten und gefeierten Kunstwerke aus der Kunstgeschichte der Moderne, wie sie bis heute noch vielfach betrieben wird, nicht mehr lange halten lassen.“<sup>2</sup> Diese nunmehr 20 Jahre zurückliegende Prognose des Historikers Lucian Hölscher hat sich bis heute zwar nicht in Gänze erfüllt, dennoch ist seit einigen Jahren eine vielversprechende Entwicklung in deutschen Museen auszumachen, die im Nationalsozialismus gefeierte Kunst vor allem im Rahmen von Sonderausstellungen zu präsentieren und wissenschaftlich-kritisch zu untersuchen.<sup>3</sup> Wie Christoph Zuschlag konstatiert, sind es bisher vorwiegend kulturhistorische Museen wie etwa das Germanische Nationalmuseum Nürnberg, die Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus in eine dauerhafte Präsentation einbinden.<sup>4</sup> Schon in den 1990er Jahren wurde in Nürnberg ein Raum mit Kunstwerken dieser Epoche eingerichtet, der als Bindeglied zwischen der Sammlung der Klassischen Moderne und der Abteilung *Kunst und Kultur nach 1945* gedacht war.<sup>5</sup> Ein aktuelles und wegweisendes Beispiel aus einem Kunstmuseum gibt die Pinakothek der Moderne in München, die nach der 2015 initiierten Ausstellung *GegenKunst. „Entartete Kunst“ – NS-Kunst – Sammeln nach '45* (20. Mai 2015 bis 31. Januar 2016)<sup>6</sup> nun dauerhaft Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus in einem ihrer Ausstellungssäle präsentiert. Dies lieferte den Anlass zu einer erneuten medialen Diskussion darüber, ob man ‚Nazi-Kunst‘ im Museum ausstellen

---

<sup>1</sup> Diese Textversion stellt die überarbeitete und leicht veränderte Fassung der Masterarbeit dar, die am 27.08.2019 an der Universität Leipzig eingereicht wurde. Dr. Eva-Maria Bongardt und Dr. Kathrin Kleibl vom Deutschen Schiffahrtsmuseum in Bremerhaven sei ausdrücklich für die Unterstützung bei der Entwicklung des Themas gedankt. Die Verfasserin dieser Arbeit bereitet derzeit eine Promotion zum Thema der maritimen Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus an der Ludwig-Maximilian-Universität München bei PD Dr. Christian Fuhrmeister vor.

<sup>2</sup> Hölscher, Lucian: *Erinnern und Vergessen. Vom richtigen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit*. In: Borsdorf, Ulrich / Gütter, Heinrich Theodor (Hg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt am Main/New York 1999, S. 111–127, hier S. 113.

<sup>3</sup> Vgl. beispielhaft die drei jüngst stattgefundenen Ausstellungen: *Zwischen Ideologie, Anpassung und Verfolgung. Kunst und Nationalsozialismus in Tirol*. Ausstellung vom 14. Dezember 2018 bis 7. April 2019 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck; *vermacht, verfallen, verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus*. Ausstellung vom 24. September bis 19. November 2017 in der Städtischen Galerie Rosenheim; *„Artige Kunst“. Kunst und Politik im Nationalsozialismus*. Ausstellung vom 5. November 2016 bis 9. April 2017 im Museum unter Tage Bochum, vom 27. April bis 18. Juni 2017 in der Kunsthalle Rostock sowie vom 14. Juli bis 29. Oktober 2017 im Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

<sup>4</sup> Vgl. Zuschlag, Christoph: *Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus – Versuch einer Forschungsbilanz*. Festvortrag auf dem Kolloquium „Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis“ im Brücke-Museum Berlin am 16. Mai 2019. URL: <[http://www.ferdinand-moeller-stiftung.de/aktuelles\\_links/Zuschlag-Festvortrag-Kolloquium-Unbewaeltigt.pdf](http://www.ferdinand-moeller-stiftung.de/aktuelles_links/Zuschlag-Festvortrag-Kolloquium-Unbewaeltigt.pdf)> (21.07.2019), S. 7.

<sup>5</sup> Vgl. Peters, Ursula: *Kunst und Kultur nach 1945*. Neue Sammlungsabteilung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. In: *MonatsAnzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg* (1997), H. 201, Dezember, S. 2–3.

<sup>6</sup> Vgl. zur Ausstellung Kase, Oliver: *Die Ausstellung GegenKunst in der Pinakothek der Moderne. Konzept – Reaktionen – Konsequenzen*. In: *vermacht, verfallen, verdrängt – Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim, 24. September bis 19. November 2017. Hg. v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair und Felix Steffan. Petersberg 2017, S. 322–335.

sollte.<sup>7</sup> So kommentierte Catrin Lorch von der *Süddeutschen Zeitung* die Gestaltung dieses Museumsraumes als „flauen kuratorischen Einfall“ und bewertete die ausgestellte Kunst als „fade[s] Gepinsel“, dem es an „Ästhetik und Aura“ fehle. Ihre Prognose: „Bestenfalls werden Besucher diesen Saal einfach nur durchqueren.“<sup>8</sup> Zuschlag dagegen bewertete die kuratorische Maßnahme als „überfällige[n] Schritt“: „Es geht um ein Selbstverständnis des Kunstmuseums, das sich nicht allein an einem ästhetischen Kanon und in einer Ansammlung von Meisterwerken erschöpft.“<sup>9</sup> Die Beschäftigung mit diesem Abschnitt künstlerischen Schaffens wird also kontrovers diskutiert. Für Bettina Keß ist es eine positive Entwicklung, dass sich für den Umgang mit Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus der Weg einer zunehmend differenzierten Analyse beobachten lässt:

Die alte Polarität im Umgang mit gestalterischen und künstlerischen Produkten der NS-Zeit ist heute in vielen Fällen einem differenzierteren Blick gewichen, der analysiert statt dämonisiert und einordnet statt verharmlost: Detailstudien untersuchen Künste und Künstler genau, Ausstellungen loten die Grauzonen zwischen „gearteten“ und „entarteten“ Werken aus, und auch in der breiten Öffentlichkeit wird engagiert um den passenden Umgang mit prominenten Relikten des NS-Kulturbetriebs gerungen.<sup>10</sup>

Die Präsentation und Thematisierung von maritimer Malerei aus der Zeit des Nationalsozialismus fand in der bisherigen bundesdeutschen Ausstellungslandschaft nicht statt. In den Sonderausstellungen der letzten Jahre zu NS-konformer Kunst befanden sich soweit bekannt nur zwei Beispiele maritimer Künstler, die im Nationalsozialismus äußerst erfolgreich gewesen sind und von denen auch Adolf Hitler (1889–1945) Bilder ankaupte:<sup>11</sup> Claus Bergen (1885–1964) und Michael Mathias Kiefer (1902–1980). Eine grundlegende kunsthistorische Analyse, Enttabuisierung und Kanonisierung maritimer Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus steht somit bislang aus. Das belegt nicht zuletzt die jüngste und äußerst erfolgreich ausgerichtete Ausstellung *Europa und das Meer* (13. Juni 2018 bis 6. Januar 2019) im Deutschen Historischen Museum (DHM) Berlin. Die Kunsthistorikerin Ulrike Wolff-Thomsen nimmt in ihrem Katalogbeitrag über das Meer in künstlerischen

---

<sup>7</sup> Diese kam schon einmal in den 1980er Jahren auf. Vgl. Staeck, Klaus (Hg.): *Nazi-Kunst ins Museum?* Göttingen 1988.

<sup>8</sup> Lorch, Catrin: *Fade Kunst*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 09.04.2016. URL: <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/ns-maler-im-museum-fade-kunst-1.2940410>> (20.05.2019).

<sup>9</sup> Zuschlag, Christoph: *Erkundungen in der Grauzone*. In: *Kunstzeitung* (2017), H. 254, Oktober, S. 3.

<sup>10</sup> Keß, Bettina: „Seine Einwendung, dass er die Bilder nur aus künstlerischem Interesse gemalt habe, bedürfen keiner ernstlichen Widerlegung“. Der Umgang mit Kunst und Künstlern des Nationalsozialismus. In: *vermacht, verfallen, verdrängt – Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim, 24. September bis 19. November 2017. Hg. v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair und Felix Steffan. Petersberg 2017, S. 349–355, hier S. 353.

<sup>11</sup> Hitler kaufte 1939 auf der GDK Bergens Gemälde *U 53 im Atlantik* für 8.000 RM (vgl. GDK Research, URL: <<http://www.gdk-research.de/de/obj19402352.html>> (12.08.2019)) und 1940 Kiefers Gemälde *Die Wacht*, ebenfalls für 8.000 RM (vgl. GDK Research, URL: <<http://www.gdk-research.de/de/obj19404448.html>> (12.08.2019)).

Positionen seit 1800 eine chronologische Dokumentation dieses Genres vor, springt allerdings in ihrer summarischen Darstellung von der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, direkt zu zeitgenössischen Vertreter\*innen maritimer Malerei.<sup>12</sup> Die Epoche des Nationalsozialismus wird von ihr ausgeklammert, obwohl – wie diese Arbeit zeigen wird – in dieser Zeit eine Vielzahl an Gemälden maritimen Inhalts produziert wurde. Auffällig ist diese Leerstelle vor allem, da das DHM selbst einen Sammlungsschwerpunkt zur Kunst des Nationalsozialismus besitzt. In dessen Depot lagern die Gemäldesammlungen aus den Großen Deutschen Kunstausstellungen (GDK), welche von 1937 bis 1944 in München ausgerichtet wurden sowie Teile der *German War Art Collection*, welche in den späten 1940er Jahren in die USA gebracht worden war und 2007 dem DHM übergeben wurde.<sup>13</sup> Unter diesen Werken gibt es einige, die der maritimen Malerei zugeordnet werden können, sodass es im Sinne einer thematisch-ikonografischen Gesamtschau wünschenswert gewesen wäre, diese als Exponate in die Ausstellung oder in den Katalogbeitrag zu integrieren, um sie vergleichend zu einem Diskussionsgegenstand zu machen.

Es handelt sich also im Jahr 2019, ein Dreivierteljahrhundert nach Ende des NS-Regimes, immer noch um ein Forschungsdesiderat, maritime Malerei aus der Zeit des Nationalsozialismus in den Blick zu nehmen und sie einem kritischen Diskurs zu unterziehen. Die vorliegende Masterarbeit setzt sich daher zum Ziel, einen Beitrag zur Aufarbeitung dieser Forschungslücke zu leisten. Im Fokus dieser Untersuchung steht die erste Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler*, die vom 12. Oktober bis 8. November 1942 im Berliner Künstlerhaus ausgerichtet wurde.<sup>14</sup> Anhand dieser Kunstschau lässt sich zum einen durch eine Rekonstruktion der Ausstellungsplanung und -durchführung ein Netzwerk an Ausstellungsbeteiligten, Förderern und Profiteuren maritimer Malerei sichtbar machen. Zum anderen soll nach den bevorzugt ausgestellten Sujets und deren Inszenierung gefragt werden, um eine Einschätzung maritimer Malerei im Nationalsozialismus vornehmen zu können und den Aspekt einer ideologischen Vereinnahmung der Exponate durch die Nationalsozialisten zu diskutieren.

In der Berliner Kunstschau wurden rund 80 Gemälde maritimen Inhalts sowie zusätzlich Arbeiten von Marine-Kriegsmalern und Propagandakompanie-Zeichnern (P.K.-Zeichner)

---

<sup>12</sup> Vgl. Wolff-Thomsen, Ulrike: *Das Meer. Künstlerische Positionen seit 1800*. In: *Europa und das Meer*. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, 13. Juni 2018 bis 6. Januar 2019. Hg. v. Doris Blume u.a. Berlin 2018, S. 154–163.

<sup>13</sup> Vgl. *Geschichte der Sammlung*. URL: <<https://www.dhm.de/sammlung-forschung/sammlungen0/bildende-kunst-ii/kunst-der-gegenwart/geschichte.html>> (21.07.2019).

<sup>14</sup> Diese Angabe wurde dem Ausstellungskatalog entnommen. Vgl. *Das Meer. Bilder deutscher Maler*. Ausst.-Kat. Künstlerhaus Berlin, 12. Oktober bis 8. November 1942. Berlin 1942. In einem Zeitschriftenbericht, veröffentlicht vom Deutschen Seegeltungswerk, wird allerdings davon gesprochen, dass die Ausstellung bis zum 22. November 1942 lief. Vgl. Anonym: *Das Meer – Bilder deutscher Maler*. Zu unserer Gemälde-Ausstellung im Künstlerhaus Berlin. In: *Deutsches Seegeltungswerk – Richtlinien für die Mitarbeiter* (1942), Oktober/November, S. 10–13, hier S. 10.

gezeigt. Sie wurde vom Deutschen Seegeltungswerk (DSW) in Verbindung mit dem Amt Bildende Kunst in der Dienststelle des Reichsleiters Alfred Rosenberg (1893–1946) organisiert. Die ausgestellten Gemälde sind aus einem Preisausschreiben hervorgegangen, welches das DSW im Vorfeld der Ausstellung im Jahr 1941 initiierte. Mit dem Admiral-von-Trotha-Preisausschreiben *Das Meer und die Kunst* war seitens der Veranstalter die Aufforderung an deutsche Künstler\*innen<sup>15</sup> verbunden, „Bilder zu schaffen, die geeignet sind, die Liebe zum Meer, zu fremden Ländern zu wecken und zu vertiefen.“<sup>16</sup> Nach Abschluss der Berliner Ausstellung wanderte die Schau nach München, wo sie vom 10. April bis 13. Juni 1943 in der Städtischen Galerie gezeigt wurde. Hier wurde sie erheblich erweitert, sodass dort insgesamt circa 400 Werke zu sehen waren. Vom 12. Februar bis 11. März 1944 wurde die Ausstellung schließlich in der Wiener Kunsthalle unter dem leicht abgeänderten Titel *Das Meer in Bildern deutscher Maler* veranstaltet, dort allerdings nur mit rund 160 ausgestellten Werken. Die beiden auf Berlin folgenden Stationen der Wanderausstellung können in dieser Arbeit nur vergleichend einbezogen, jedoch nicht detailliert besprochen werden.

In der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* wurden nur zu einem geringen Teil maritime Werke ausgestellt, die man heute als Hauptwerke einer Kunst des Nationalsozialismus einordnen würde. Dennoch ist es für die Aufarbeitung und Kontextualisierung dieser Epoche von Bedeutung, auch unbekanntere Kunstwerke und deren Autor\*innen miteinzubeziehen, um einen möglichst breiten Einblick in das künstlerische Schaffen des maritimen Kontextes zu geben. Nur wenn man jeden Bereich der Kunstproduktion im Nationalsozialismus auf seine strukturellen Rahmenbedingungen hin entflechtet und kritisch untersucht, wird es möglich sein, ein differenziertes Bild über die Kunst der Zeit des Nationalsozialismus zu erhalten. Daher bildet die Wanderausstellung einen nahezu idealen Ausgangspunkt, um in einer detaillierten Analyse Strukturen der künstlerischen Rahmenbedingungen und Aspekte der ideologischen Vereinnahmung maritimer Malerei offen zu legen. Zugleich kann durch die Wanderausstellung das Sujet Meer selbst als Untersuchungsgegenstand herangezogen werden, indem die vielschichtige Semantisierung des Meeres im Nationalsozialismus diskutiert wird. Mit dieser Arbeit soll eine Grundlage für weitere wissenschaftliche Untersuchungen zur maritimen Kunstproduktion im Nationalsozialismus geschaffen werden.

---

<sup>15</sup> In dieser Arbeit wird eine gegenderte Schreibweise benutzt, wenn im Allgemeinen von Künstler\*innen gesprochen wird, aber auch in Bezug zur Berliner Kunstschau, denn dort wurden auch Kunstwerke von Frauen ausgestellt. Ansonsten wird das generische Maskulinum zur Lesefreundlichkeit bevorzugt.

<sup>16</sup> Anonym: Das Meer und die Kunst. Admiral-von-Trotha-Preisausschreiben des Reichsbundes Deutscher Seegeltung. In: Die Kunst im Deutschen Reich 5 (1941), H. 11, S. 332.

## Forschungsstand und -lücken

Noch bis in die 1990er Jahre waren Publikationen wie die Enzyklopädien und Überblickswerke zur Kunst des Nationalsozialismus von Mortimer G. Davidson<sup>17</sup> und Robert Scholz (1902–1981),<sup>18</sup> einer der Organisatoren der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* und Leiter des Amtes Bildende Kunst im Amt Rosenberg,<sup>19</sup> verbreitet, die in politisch ‚rechts‘ zu verortenden Verlagshäusern erschienen, wodurch die besprochene Kunst keine objektive oder kritische wissenschaftliche Betrachtung erfuhr. Parallel dazu entwickelten sich allerdings wissenschaftliche Publikationen wie die von Klaus Backes<sup>20</sup>, Hildegard Brenner<sup>21</sup>, Otto Thomae<sup>22</sup> und Joseph Wulff<sup>23</sup> zu Standardwerken zur NS-Kunstpolitik. Die kunsthistorische Beschäftigung mit NS-konformer Kunst durchlebte in den letzten Jahren nochmals einen Aufschwung. Die 2011 vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte (ZI) München in Zusammenarbeit mit dem Haus der Kunst München und dem DHM erarbeitete und online veröffentlichte Forschungs- und Bilddatenbank GDK Research stellt visuelle und schriftliche Dokumente zur GDK zur Verfügung.<sup>24</sup> Die zeitgleich zu den jüngst durchgeführten Sonderausstellungen zur Kunst des Nationalsozialismus erschienenen Publikationen ergänzen diese Forschungsgrundlage mit kritischen Beiträgen.<sup>25</sup>

---

<sup>17</sup> Vgl. die Malerei-Bände (es existieren auch Architektur- und Skulptur-Bände) von Davidson, Mortimer G.: Kunst in Deutschland 1933–1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Bd. 2/1 Malerei A – P. Tübingen 1991 sowie Bd. 2/2 Malerei R – Z. Tübingen 1992. Erschienen im Grabert-Verlag. Vgl. dazu Finkenberger, Martin / Junginger, Horst (Hg.): Im Dienste der Lügen. Herbert Grabert (1901–1978) und seine Verlage. Aschaffenburg 2004.

<sup>18</sup> Vgl. Scholz, Robert: Architektur und Kunst 1933–1945. Preußisch Oldendorf 1977. Erschienen im Schütz-Verlag. Vgl. dazu Mecklenburger, Jens (Hg.): Handbuch deutscher Rechtsextremismus. Berlin 1996, S. 426f.

<sup>19</sup> Vgl. zu seiner Person Kapitel 2.2.

<sup>20</sup> Vgl. Backes, Klaus: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich. Köln 1988.

<sup>21</sup> Vgl. Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek bei Hamburg 1963 (= rowohlts deutsche enzyklopädie; 167/168).

<sup>22</sup> Vgl. Thomae, Otto: Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich. Berlin 1978.

<sup>23</sup> Vgl. Wulff, Joseph: Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1983.

<sup>24</sup> Vgl. GDK Research: URL: <[www.gdk-research.de](http://www.gdk-research.de)> (10.08.2019).

<sup>25</sup> Vgl. Zwischen Ideologie, Anpassung und Verfolgung. Kunst und Nationalsozialismus in Tirol. Ausst.-Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, 14. Dezember 2018 bis 7. April 2019. Hg. v. Wolfgang Meighörner. Innsbruck 2018; vermacht, verfallen, verdrängt – Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim, 24. September bis 19. November 2017. Hg. v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair und Felix Steffan. Petersberg 2017; „Artige Kunst“. Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Ausst.-Kat. Museum unter Tage Bochum, 5. November 2016 bis 9. April 2017, Kunsthalle Rostock 27. April bis 18. Juni 2017, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 14. Juli bis 29. Oktober 2017. Hg. v. Silke von Berswordt-Wallrabe, Jörg-Uwe Neumann und Agnes Tieze. Bielefeld 2016.

Die Forschungslage zur maritimen Malerei aus der Zeit des Nationalsozialismus ist überschaubar. Die Beiträge von Eva-Maria Bongardt<sup>26</sup> und Nina Hinrichs<sup>27</sup> zur kritischen Auseinandersetzung mit der Rezeption maritimer Malerei erweisen sich als einzige Lichtblicke. Auch die *Meer-Ausstellung*<sup>28</sup> findet Platz in Hinrichs Untersuchungen, allerdings bezieht die Autorin diese lediglich für ihre Argumentationen ein und macht sie nicht zu einem eigenen Untersuchungsgegenstand. Des Weiteren vermitteln einzelne Aufsätze und Monographien von Lars U. Scholl ein Grundlagenwissen über die Geschichte der maritimen Malerei,<sup>29</sup> aber auch zu einigen Künstler\*innen, die in der *Meer-Ausstellung* ihre Werke präsentierten.<sup>30</sup> Jedoch liefert Scholl keine kritischen Ansätze, daher können seine Publikationen nur als Arbeitsgrundlage hinzugezogen werden.

Die Geschichte der für die Ausstellung verantwortlichen Organisation, des DSW, wird vor allem von Sebastian Diziol<sup>31</sup>, Jost Dülffer<sup>32</sup> und Walter Schwengler<sup>33</sup> aufgearbeitet. Allerdings reichen diese Untersuchungen nur bis zu den Jahren 1939/40. Die für diese Arbeit entscheidenden Jahre 1941 bis 1944 finden keine Beachtung in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen. Daher stellen ausgewählte Publikationen zur Lage des Seekrieges und der Kriegsmarinepropaganda während des Zweiten Weltkrieges eine hilfreiche Stütze dar, um die Arbeit des DSW als Propagandaorgan des Oberkommandos der Kriegsmarine (OKM) untersuchen zu können.<sup>34</sup> Die Publikationen zur Geschichte und Aufgabe der

<sup>26</sup> Vgl. Bongardt, Eva-Maria: Adolf Bocks *Peter von Danzig*. Zur Rezeption eines Motivs in der Zeit des Nationalsozialismus. In: Petermann, Kerstin / Rasche, Anja / Weilandt, Gerhard (Hg.): *Hansische Identitäten*. Petersberg 2018 (= *Coniunctiones – Beiträge des Netzwerks Kunst und Kultur der Hansestädte*; 1), S. 185–198.

<sup>27</sup> Vgl. Hinrichs, Nina: *Wattenmeer und Nordsee in der Kunst. Darstellungen von Nolde bis Beckmann*. Göttingen 2017; dies.: *Meeresbilder. Künstlerische Auseinandersetzungen mit der Nordsee in der Zeit des Nationalsozialismus*. In: Holbach, Rudolf / Reeken, Dietmar von (Hg.): *„Das ungeheure Wellenreich“*. Bedeutung, Wahrnehmungen und Projektionen des Meeres in der Geschichte. Oldenburg 2014, S. 115–131.

<sup>28</sup> Wenn im Folgenden abkürzend von der *Meer-Ausstellung* gesprochen wird, handelt es sich dabei immer um die Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler*.

<sup>29</sup> Vgl. seine Publikationen: *Deutsche Marinemalerei 1830–2000*. Helgoland 2002; *Marinemalerei im Dienste politischer Zielsetzungen*. In: Deutsches Marine Institut / Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hg.): *Seefahrt und Geschichte*. Bonn 1996, S. 173–190.

<sup>30</sup> Vgl. seine Publikationen: mit Ancken, Rüdiger von: *Der Grafiker und Marinemaler Oskar Dolhart. Ein biografischer Versuch*. In: Deutsches Schiffsarchiv 29 (2006), S. 276–282; „Die Natur muss durch das Herz hindurch, um zur Kunst zu werden“. Zum 50. Todestag des Marinemalers Cornelius Wagner (1870–1956). In: Deutsches Schiffsarchiv 28 (2005), S. 343–374; Karl Blossfeld als Marinemaler. Eine Nachlese In: Deutsches Schiffsarchiv 10 (1987), S. 345–352.

<sup>31</sup> Vgl. Diziol, Sebastian: *„Deutsche, werdet Mitglieder des Vaterlandes!“*. Der Deutsche Flottenverein 1898–1934. Kiel 2015 (= *Kulturgeschichte des Politischen*; 2).

<sup>32</sup> Vgl. Dülffer, Jost: *Weimar, Hitler und die Marine. Reichspolitik und Flottenbau 1920–1939*. Düsseldorf 1973.

<sup>33</sup> Vgl. Schwengler, Walter: *Marine und Öffentlichkeit 1919 bis 1939*. In: Rahn, Werner (Hg.): *Deutsche Marinen im Wandel. Vom Symbol nationaler Einheit zum Instrument internationaler Sicherheit*. München 2005 (= *Beiträge zur Militärgeschichte*; 63), S. 331–362.

<sup>34</sup> Vgl. u.a. Neitzel, Sönke: *Der Bedeutungswandel der Kriegsmarine im Zweiten Weltkrieg. Das militärische und politische Gewicht im Vergleich*. In: Müller, Rolf-Dieter / Volkmann, Hans-Erich (Hg.): *Die Wehrmacht. Mythos und Realität*. München 1999, S. 245–266; Salewski, Michael. *Das maritime „Dritte Reich“*. Ideologie und Wirklichkeit 1933 bis 1945. In: Rahn, Werner (Hg.): *Deutsche Marinen im Wandel. Vom Symbol nationaler Einheit zum Instrument internationaler Sicherheit*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. München 2005 (= *Beiträge zur Militärgeschichte*; 63), S. 451–484; Schulze-Wegener, Guntram: *Seestrategie und Marinerüstung*. In: Müller, Rolf-Dieter / Volkmann, Hans-Erich (Hg.): *Die Wehrmacht. Mythos und Realität*. München 1999, S. 267–282.



Dienststelle des Reichsleiters Rosenberg und des von Scholz geleiteten Amtes Bildende Kunst bieten eine geeignete Grundlage zur Beschäftigung mit dieser Organisation und deren Akteuren.<sup>35</sup>

## Quellenlage

In dieser Masterarbeit wird aufgrund der Forschungslücke hauptsächlich auf historisches Material zurückgegriffen. Die Ausstellungskataloge aller drei Stationen (es liegen zudem die Preiskataloge aus Berlin<sup>36</sup> und München<sup>37</sup> vor),<sup>38</sup> eine Vielzahl zeitgenössischer Ausstellungsbesprechungen in (über-)regionalen Tageszeitungen und propagandistischen Zeitschriften<sup>39</sup> sowie unveröffentlichtes Material, das in Archiven in Berlin, München und Wien konsultiert wurde, bilden die Grundlage für den vorliegenden Text. Eine Sammlung von bisher nicht publizierten fotografischen Aufnahmen aus den Ausstellungsräumen des Berliner Künstlerhauses sowie ein Konvolut von circa 30 Abbildungen der in Berlin ausgestellten Werke, die vom ZI zur Verfügung gestellt wurden, stellen ein besonders wertvolles und aufschlussreiches Material für die Ausarbeitung dar. Des Weiteren werden zeitgenössische Schriften des DSW<sup>40</sup> sowie Schriften zur (maritimen) Kunstausrichtung während der Zeit des Nationalsozialismus herangezogen.<sup>41</sup>

## Aufbau und methodisches Vorgehen

Mit dem vorhandenen Material sollen zunächst das Admiral-von-Trotha-Preisausschreiben *Das Meer und die Kunst* sowie die Vorbereitungen zur Berliner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* rekonstruiert sowie eingehend auf ihre Voraussetzungen, Strukturen und verantwortliche Personen hin untersucht werden. Diese differenzierte Aufbereitung bildet die Grundlage für die in Kapitel 3 vorzunehmende

---

<sup>35</sup> Vgl. Bollmus, Reinhard: Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem. Stuttgart 1970 (= Studien zur Zeitgeschichte); Hüneke, Andreas: Der Fall Robert Scholz. Kunstberichte unterm Hakenkreuz. Köln 2001 (= Schriften zur Kunstkritik; 11); Löhr, Hanns Christian: Kunst als Waffe. Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. Ideologie und Kunstraub im „Dritten Reich“. Berlin 2018; Piper, Ernst: Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe. München 2015 [2005].

<sup>36</sup> Dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, allen voran Dr. Stephan Klingen, sei ausdrücklich für die freundliche Bereitstellung des Materials gedankt.

<sup>37</sup> Der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, allen voran Sarah Bock M.A und Dr. Ursula Keltz sei ausdrücklich für die freundliche Bereitstellung des Materials gedankt.

<sup>38</sup> Vgl. Das Meer in Bildern deutscher Maler. Ausst.-Kat. Wiener Kunsthalle, 12. Februar bis 11. März 1944. Wien 1944; Das Meer. Bilder deutscher Maler. Ausst.-Kat. Städtische Galerie München, 10. April bis 13. Juni 1943. München 1943; Ausst.-Kat. 1942.

<sup>39</sup> Vgl. Anonym 1942a; Busch, Fritz Otto: Das Meer. Bilder deutscher Maler. In: Die Kriegsmarine (1942), H. 21, S. 3–4; Rittich, Werner: Das Meer und die Kunst. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 8–15; ders.: „Das Meer“. Bilder deutscher Maler. Eine Ausstellung im Künstlerhaus Berlin. In: Völkischer Beobachter Nr. 285 vom 12. Oktober 1942, S. 6.

<sup>40</sup> Vgl. Das Deutsche Seegeltungswerk (Hg.): Seefahrt. Ein Blick ins Reich des Seemanns. Berlin/Wien 1944; Großdeutschland und die See. Ausst.-Kat. Deutsches Museum München, 24. September 1941 bis 31. Januar 1942. Berlin/München 1941; Reichsbund deutscher Seegeltung: Arbeitsbericht Oktober 1935 – April 1937. Berlin 1937.

<sup>41</sup> Vgl. u.a. Eberlein, Kurt Karl: Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch Deutscher Kunst. Bielefeld/Leipzig 1940; Weidemann, Magnus: Unsere nordische Landschaft. Karlsruhe 1939; Seefahrt und Kunst. Ausst.-Kat. NS-Kulturgemeinde Berlin, 19. Oktober bis 19. November 1935. Berlin 1935.

Analyse, die sich mit den Gründen für die Ausrichtung einer Ausstellung von maritimer Malerei beschäftigt. Dabei wird vor allem das DSW als Unterorganisation der Kriegsmarine in den Fokus gerückt. Die von Hitler 1934 forcierte Aufgabe, ein Bewusstsein für die See und deren Geltung für das Großdeutsche Reich in der Bevölkerung zu wecken und zu vertiefen (was nichts anderes hieß, als Propagandaarbeit für das OKM zu betreiben), wirkte sich auch auf die Ausstellungsarbeit des DSW aus. Bislang wurde das DSW im Kontext der Marinepropaganda untersucht, in dieser Arbeit wird die Organisation erstmals hinsichtlich ihres Einflusses auf die Produktion maritimer Malerei überprüft, um die Frage zu beantworten, ob, inwieweit und warum diese als Förderer maritimer Malerei agierte. Da das DSW eng mit dem OKM verbunden war, sollen politische Hintergründe zum Seekrieg aus den Jahren 1940 bis 1942 die eine mögliche Erklärung dafür liefern, warum zu dieser Zeit ein Preisausschreiben und eine Ausstellung über das Meer folgerichtig erschienen. Zum Abschluss des dritten Kapitels soll anhand der Aktivitäten von Rosenberg und dessen Amt Bildende Kunst der Frage nachgegangen werden, inwiefern Rosenbergs Interessen mit jenen vom DSW zu vereinbaren waren.

Im vierten Kapitel soll zunächst ein Überblick über maritime Malerei vor 1933 aus der Sicht der Nationalsozialisten, im Speziellen des DSW gegeben werden. Aus dieser Betrachtung heraus ergibt sich durch das Herausstellen einer vermeintlich sentimental Beziehung des deutschen Volkes zur See, eine für das DSW dringliche Notwendigkeit, maritime Malerei als Gattung aufzuwerten. Dieses Kapitel bildet die Grundlage für die darauffolgende inhaltliche Analyse der Berliner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler*. Zunächst wird mit Hilfe eines Gebäudegrundrisses des 1943 zerstörten Berliner Künstlerhauses aus dem Jahr 1898 und des überlieferten Abbildungsmaterials des ZI, die Hängung sowie die räumliche Anordnung von circa 25 Exponaten der *Meer*-Ausstellung teilweise rekonstruiert und kommentiert.<sup>42</sup> Dieser Schritt stellt eine Bestandsaufnahme der gezeigten Werke dar und nimmt noch keine ästhetische und inhaltliche Analyse der einzelnen Exponate vor. Für dieses Kapitel werden Schriften zur Ausstellungsanalyse methodisch hinzugezogen,<sup>43</sup> von denen wichtige Ansätze für die Deutung der Hängung abgeleitet werden können. Vor allem Martin R. Schärers Publikation *Ausstellung. Theorie und Komplex* ist für die Betrachtung wesentlich, da der Autor Ausstellungen losgelöst von der Institution Museum als Kommunikationsprozesse betrachtet. Da die Berliner

---

<sup>42</sup> Allerdings ist es unmöglich jedes auf den fotografischen Aufnahmen gezeigte Werk auf dessen Urheber und Titel zurückzuführen, da Vergleichsmaterial zur sicheren Identifizierung fehlt. Der Großteil der ausgestellten Künstler\*innen sind heute in Vergessenheit geraten, sodass kaum Informationsquellen wie Werkskataloge zur Verfügung stehen, die zur Identifizierung der Objekte beitragen könnten. So können insgesamt knapp 30 von 80 Werken einem Künstler und Titel zugeordnet werden.

<sup>43</sup> Vgl. Bennett, Tony: Der Ausstellungskomplex. In: Latimer, Quinn / Szymczyk, Adam (Hg.): Der documenta 14 Reader. München 2017, S. 353–400; Schärer, Martin R.: Die Ausstellung. Theorie und Exempel. München 2003.

Kunstschau in keinem Museum, sondern in einem Künstlerhaus veranstaltet wurde, stellt Schärers Theorie eine geeignete Grundlage für die Ausarbeitung der Ausstellung dar. So wird hier die Frage beleuchtet, inwieweit die Exponate in ihrer Konstellation als Bedeutungsträger die Aufgabe des DSW, die Bevölkerung für eine deutsche Seegeltung zu sensibilisieren, an die Besucher weitertragen konnten. Damit geht auch die Frage nach einem erzieherischen Ansatz der Hängung einher.

Zum Schluss sollen die Exponate der Berliner *Meer*-Ausstellung Themenblöcken zugeordnet werden, um ästhetische und inhaltlich-motivische Tendenzen innerhalb der Werke aufzuzeigen. Dafür wird eine exemplarische Bildauswahl getroffen.<sup>44</sup> Diese Vorgehensweise soll zu einer Einordnung maritimer Malerei aus der Zeit des Nationalsozialismus führen. Durch das Hinzuziehen von Beispielen aus anderen Gattungen der darstellenden und bildenden Kunst wie dem Film, der Fotografie oder der Literatur soll herausgearbeitet werden, welche semantischen Bedeutungsschichten das Sujet Meer während des Nationalsozialismus aufwies. Gleichzeitig soll eine ideologische Vereinnahmung der Exponate offengelegt werden.

### **Begrifflichkeiten**

In dieser Arbeit wird der offene Begriff ‚maritime Malerei‘ für den Zweig des Genres der Landschaftsmalerei gewählt. Der noch heute in der Forschung gängige Begriff der Marinemalerei wurde im Kontext der *Meer*-Ausstellung als ‚eng‘ klassifiziert, da er „sich in der Hauptsache an den Seemann als Publikum“ wandte.<sup>45</sup> So wurden im Ausstellungskatalog bevorzugt die Begriffe „Seemalerei“ oder „Malerei des Meeres“ verwendet.<sup>46</sup> Laut Bongardt „existiert bis heute keine verbindliche Definition“ von Kunst maritimer Thematik.<sup>47</sup> Daher soll in dieser Arbeit kein historischer, sondern ein offener Begriff als Einordnungskategorie der in dieser Arbeit zu besprechenden Kunst verwendet werden.

---

<sup>44</sup> Zudem liegen auch nicht die Abbildungen aller 80 ausgestellten Werke vor, sodass auf jenes Abbildungsmaterial zurückgegriffen wird, welches während der Recherche konsultiert wurde.

<sup>45</sup> Rittich 1942, S. 6.

<sup>46</sup> Ausst.-Kat. 1942, S. 2f.

<sup>47</sup> Bongardt, Eva-Maria: Perspektiven maritimer Kunst. URL: <<https://www.dsm.museum/forschung/forschungsprojekte/perspektiven-maritimer-kunst/>> (10.08.2019).

## 2. Das Deutsche Seegeltungswerk veranstaltet eine Malereiausstellung über das Meer in Berlin

### 2.1 Das Admiral-von-Trotha-Preis Ausschreiben *Das Meer und die Kunst*

Noch bevor das DSW im Deutschen Museum in München die großangelegte marinehistorische Ausstellung *Großdeutschland und die See* am 24. September 1941 eröffnete,<sup>48</sup> in der die Veranstalter dem Publikum darzulegen versuchten, wie „innig deutsches Leben mit dem Meere verbunden ist“,<sup>49</sup> wurde im Hintergrund schon am nächsten Vorhaben gearbeitet, „um den Blick des deutschen Menschen immer wieder auf die See und ihre Bedeutung für Großdeutschland zu lenken.“<sup>50</sup> Das DSW, das seit Gründung im Jahr 1934 in der Funktion als Dachverband aller an der Marine beteiligten Verbände und Vereine es sich zur Aufgabe machte, ein Bewusstsein für die See und deren Geltung für das Deutsche Reich in der Bevölkerung zu wecken und zu vertiefen,<sup>51</sup> deutete im Katalog zur *Großdeutschland*-Ausstellung dieses Vorhaben an. In dem von Bendix von Barga (1909–1980) verfassten Beitrag über die Aufgaben des DSW berichtete der Autor über ein geplantes Preis Ausschreiben: „Ein ‚Admiral-von-Trotha-Preis‘ soll die deutschen Künstler anregen, das Meer auch in der Kunst wirkungsvoller als bisher zur Darstellung zu bringen.“<sup>52</sup> Ende des Jahres 1941 schaltete die nationalsozialistische Kunstzeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich* dann eine Anzeige, in der die Leser in die Rahmenbedingungen des kommenden Admiral-von-Trotha-Preis Ausschreibens eingeweiht wurden:

Der Reichsbund Deutscher Seegeltung ruft in einem Preis Ausschreiben *Das Meer und die Kunst* alle deutschen Maler auf, Bilder zu schaffen, die geeignet sind, die Liebe zum Meer, zu fremden Ländern zu wecken und zu vertiefen. Alle Preise sind RM. 18 000.– in bar und zwei Bildankäufe von je RM. 1000.– ausgesetzt. Die Wettbewerbsbedingungen sind beim Reichsbund Deutscher Seegeltung, Berlin W 35, Hildebrandstraße 18, kostenlos zu erhalten.<sup>53</sup>

Diese Wettbewerbsbedingungen wurden schon am 10. September 1941 vom Leiter des DSW, Konteradmiral z. V. Wilhelm Buße (1878–1965) verfasst.<sup>54</sup> Sein Vorgänger, Admiral Adolf von Trotha (1868–1940) fungierte als Namensgeber für das Preis Ausschreiben. Aus den einleitenden Worten der Wettbewerbsbedingungen gehen eine scheinbare Motivation

---

<sup>48</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1941.

<sup>49</sup> Fiehler, Karl: Vorwort. In: *Großdeutschland und die See*. Ausst.-Kat. Deutsches Museum München, 24. September 1941 bis 31. Januar 1942. München 1941, S. 5.

<sup>50</sup> Barga, Bendix von: Das deutsche Seegeltungswerk. In: *Großdeutschland und die See*. Ausst.-Kat. Deutsches Museum München, 24. September 1941 bis 31. Januar 1942. München 1941, S. 147–150, hier S. 148.

<sup>51</sup> Vgl. zur Geschichte und Aufgabe des DSW Kapitel 3.1.

<sup>52</sup> Barga 1941, S. 148.

<sup>53</sup> Anonym 1941, S. 332.

<sup>54</sup> Vgl. Buße, Wilhelm: Admiral von Trotha-Preis Ausschreiben des Reichsbundes Deutscher Seegeltung über *Das Meer und die Kunst*. Berlin 1941.

für ein solches Preisausschreiben und die Visionen des DSW für ein maritimes Deutschland hervor:

Die See wird im Leben des deutschen Volkes in Zukunft eine größere Rolle spielen als jemals in seiner Geschichte. Das Großdeutsche Reich wird, jetzt fest verankert in seinem angestammten und nunmehr gesicherten Boden des europäischen Kontinents, die Weltgeltung beanspruchen [...]. Eine wirksame Geltung in der Welt ist aber nur möglich durch eine wirksame Geltung zur See.<sup>55</sup>

Das DSW hegte demnach den Wunsch, dass Deutschlands Rolle zur See höhere Bedeutung beigemessen wird. Dafür wollte man das deutsche Volk sensibilisieren. Es ging nicht zuletzt darum, eine „ausgesprochene Bewußtheit zur See“ in der Bevölkerung zu wecken.<sup>56</sup> Und diese erfordere von allen Seiten besonderes Engagement: „Sie ist mit allen Mitteln zu fördern, gerade auch mit allen Mitteln der Kunst.“<sup>57</sup> Die Veranstalter gaben den teilnehmenden Künstler\*innen daher eine grobe thematische Richtung für die einzureichenden Werke vor:

Es braucht sich weniger um reine „Seestücke“ zu handeln, eher sollen es Landstriche am Meer sein, vor allem Schiffe aller Art am besten in Bewegung, dann aber auch Menschen am Meer und vom Meer – in Deutschland oder sonst in aller Welt, vor allem aber das Meer selbst.<sup>58</sup>

Das DSW spornte die Künstler\*innen an, maritime Szenen zu visualisieren, die das Meer in den Fokus rücken und als naturgewaltiges Element in all seiner Kraft, aber auch in friedvollen und romantisierenden Kontexten erscheinen lassen. Neben den geäußerten inhaltlichen Richtlinien klärte Buße die teilnehmenden Künstler\*innen auch über die formellen Voraussetzungen um eine Bewerbung beim Preisausschreiben auf: Die einzureichenden Kunstwerke sollten gerahmt bis zum 31. August 1942 eingesandt werden, um für eine Entscheidung miteinbezogen werden zu können. Die Künstler\*innen mussten Mitglied in der Reichskammer der bildenden Künste sein und bei ihrer Bewerbung die Mitgliedsnummer mitangeben.<sup>59</sup> Um die Anonymität der Künstler\*innen während des Entscheidungsprozesses des Preisausschreibens zu garantieren, sollten die Bildsignaturen

---

<sup>55</sup> Buße 1941.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Eine Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste war für Künstler\*innen ohnehin obligatorisch, um ihren Beruf im ‚Dritten Reich‘ ausüben zu können. Wer nicht Mitglied war, erhielt keinen Zugang zu Arbeitsmaterialien und konnte keine Arbeitsaufträge annehmen oder an Preisausschreiben teilnehmen. Das Aufnahmeverfahren sowie die regelmäßig wiederholte Eignungsprüfung zu einer bestehenden Mitgliedschaft in der Reichskammer war mit einem hohen Aufwand verbunden. Die Einsendung von Arbeitsproben und einem breit aufgebauten Fragebogen war verbindlich für die Prüfung, die von verschiedenen Stellen und Ausschüssen vorgenommen wurde. Vgl. dazu Kubowitsch, Nina: Die Reichskammer der bildenden Künste. Grenzsetzungen in der künstlerischen Freiheit. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 75–95, hier S. 76.

überklebt werden.<sup>60</sup> Des Weiteren musste man sich damit einverstanden erklären, dass ausgezeichnete Kunstwerke in den Besitz des DSW übergehen würden. Die veranschlagten Preisgelder dienten demnach als eine Art Bezahlung für die ausgezeichneten Künstler\*innen. Das Preisgericht setzte sich unter anderem aus prominenten Kunstakteuren des Nationalsozialismus zusammen: Als erstes wurde in den Wettbewerbsbedingungen der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste genannt, bei dem es sich nur um Adolf Ziegler (1892–1952) handeln konnte, der von 1936 bis 1943 dieses Amt ausübte. Zudem war er Hauptverantwortlicher bei der Beschlagnahmung und öffentlichen Diskreditierung „entarteter“ Kunst.<sup>61</sup> Rosenberg, der als Beauftragter des Führers für die geistige und weltanschauliche Erziehung des deutschen Volkes (DBFU) vorgestellt wurde, war ebenso Teil der Auswahlkommission. Neben Wilhelm Buße war aus dem Bereich der Marine Vizeadmiral Walter Warzecha (1891–1956) vertreten, der in seiner Funktion als Hauptamtschef des Allgemeinen Marinehauptamtes auftrat. Ferner wurde der Reichsstatthalter und Gauleiter von Hamburg und seit Mai 1942 „Reichskommissar für die Seeschifffahrt“,<sup>62</sup> Karl Kaufmann (1900–1969), Teil des Preisgerichts. Als Preisrichter aus der künstlerischen Praxis wurden die Maler Franz Eichhorst (1885–1948), der meistausgestellte Künstler bei den GDK,<sup>63</sup> und Otto Polus (1889–1977) ins Komitee berufen. Ersatzpreisrichter sollten die Maler Karl Storch (1864–1954) und Georg Ehmig (1892–1969) werden. Als Vorprüfer fungierte der Maler Bernd Bauschke (1889–1957).<sup>64</sup>

Soweit wurden mit den Wettbewerbsvoraussetzungen die ersten Rahmenbedingungen und Hintergründe zum Preisausschreiben abgesteckt. Im März 1942 folgte ein Nachtrag zu den Wettbewerbsbedingungen von Buße, der auf einige organisatorische Regelungen detaillierter einging.<sup>65</sup> Die Künstler\*innen erfuhren, dass sie ihre Werke an die Spedition Gustav Knauer zu schicken hatten,<sup>66</sup> ein Detail, das in der Wettbewerbsankündigung vom

---

<sup>60</sup> Es bleibt allerdings fraglich, ob während des Entscheidungsprozesses die Anonymität der Werke tatsächlich garantiert wurde, da nachweislich bekannt ist, dass 28 der 57 bei der *Meer*-Ausstellung vertretenden Künstler\*innen regelmäßig bei den GDK Exponate mit ähnlichem Motiv oder Malweise präsentierten. Der Zweitplatzierte des Preisausschreibens, Lucidus Diefenbach (1886–1958), stellte schon bei der GDK 1941 ein Werk mit dem Titel *Hochseefischer* ((Abb. 1) vgl. URL: <<http://www.gdk-research.de/de/obj19363749.html>> (19.04.2020)) aus, das große Ähnlichkeiten zu seinem ausgezeichneten Werk *Netzeinholen auf Hochseekutter* (Abb. 2) aufweist. Zudem existierte letzteres Werk schon 1937, was eine Postkarte aus diesem Jahr belegt (vgl. URL: <<https://oldthing.ch/Fischer-Angler-Hochsee-bei-Sturm-wird-das-Netz-eingeholt-1937-0029843690>> (10.08.2019)). Einige der teilnehmenden Künstler\*innen dürften also dem Preisgericht bekannt gewesen sein.

<sup>61</sup> Vgl. zur Person Fuhrmeister, Christian: Adolf Ziegler (1892–1959). Ein nationalsozialistischer Künstler und Funktionär. In: Gerhart, Nikolaus / Grasskamp, Walter / Matzner, Florian (Hg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. München 2008, S. 88–95.

<sup>62</sup> Anonym: Kriegsarbeitertagung 1942 des DSW. In: Deutsches Seegelungswerk – Richtlinien für die Mitarbeiter (1942), Oktober/November, S. 1–10, hier S. 3.

<sup>63</sup> Vgl. die rechte Spalte „Künstler“ der Startseite von GDK Research, URL: <<http://www.gdk-research.de>> (10.08.2019).

<sup>64</sup> Vgl. zu diesem Abschnitt: Buße 1941.

<sup>65</sup> Vgl. BArch R 57/4363.

<sup>66</sup> Vgl. ebd. Die Spedition Gustav Knauer war im ‚Dritten Reich‘ u.a. für die Verfrachtung „entarteter“ Kunst zu den jeweiligen Ausstellungsstätten zuständig. Mit der Rolle Knauers im Nationalsozialismus beschäftigt sich Dr. Meike Hoffmann von der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ an der Freien Universität Berlin. Vgl. Fischer-

September 1941 noch nicht formuliert worden war. Auch, dass eine Entscheidung über die Gewinner Ende September 1942 gefällt werden sollte, erfuhren die Künstler\*innen erst durch den Nachtrag.<sup>67</sup> In der Spätsommerausgabe 1942 schaltete *Die Kunst im Deutschen Reich* eine weitere Anzeige bezüglich des Ausschreibens, in der verkündet wurde, dass die Preisgelder angehoben wurden:

Erfreulicherweise hat das Deutsche Seegeltungswerk diesem Preisausschreiben noch eine verstärkte Bedeutung dadurch beigemessen, daß es im Einvernehmen mit der Reichskammer der Bildenden Künste die ursprünglich angesetzten Preise erhöht hat. Die Auszeichnungen betragen nunmehr für den 1. Preis RM. 10 000.–, für den 2. Preis RM. 8000.– und für den 3. Preis RM. 6000.–.<sup>68</sup>

Durch einen Zufallsfund in der *Deutschen Zeitung in den Niederlanden* vom 3. September 1942 kommt die Vermutung auf, dass bis zum Ende der Einsendefrist am 31. August 1942 nicht genügend oder befriedigende Werke eingesandt wurden und daher durch die Erhöhung der Preisgelder ein Anreiz zur Bewerbung geschaffen werden sollte. Denn die Zeitung führt als Grund für die Erhöhung der Preisgelder nicht eine „verstärkte Bedeutung“ an, wie es *Die Kunst im Deutschen Reich* formulierte, sondern „um möglichst viele Künstler zur Teilnahme anzuspornen.“<sup>69</sup> Der Adressatenkreis wurde scheinbar erweitert, indem man in den von Deutschland besetzten Niederlanden auf das Preisausschreiben aufmerksam machte.

Dem DSW zu Folge wurden 500 Werke eingesandt, wobei diese wohl nicht allein von bekannten Landschaftsmaler\*innen angefertigt worden waren, sondern auch unter den Künstler\*innen jene vertreten gewesen wären, deren Werk man bis dato nicht mit maritimen Themen in Verbindung gebracht hätte. Für die Veranstalter daher ein umso erfreulicherer Umstand: „Das Preisausschreiben hat also mit dazu beigetragen, den Blick vieler deutscher Maler auf das Meer zu lenken.“<sup>70</sup> Die Ergebnisse des Preisausschreibens wurden, wie im Nachtrag der Wettbewerbsbedingungen angekündigt, am Eröffnungstag der Ausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* am 11. Oktober 1942, dem zweiten Todestag von Trotha und in Ehrung an dessen Person, im Künstlerhaus in Berlin bekannt gegeben. Bevor allerdings die Preisträger besprochen werden, soll zunächst ein Blick auf die Vorbereitungen der aus dem Preisausschreiben entstandenen Berliner Station der

---

Defoy, Christine / Nürnberg, Kaspar: Zu treuen Händen. Eine Skizze über die Beteiligung von Berliner Expeditionen am Kunstraub der Nationalsozialisten. In: Aktives Museum. Faschismus und Widerstand in Berlin e.V. Mitgliederrundbrief (2011), H. 65, S. 7–12, hier S. 11f.

<sup>67</sup> Vgl. BAArch R 57/4363.

<sup>68</sup> Anonym: Admiral-von-Trotha-Preisausschreiben. In: *Die Kunst im Deutschen Reich* 6 (1942), H. 8/9, S. 244.

<sup>69</sup> Anonym: Admiral-von-Trotha-Preisausschreiben. In: *Die Deutsche Zeitung in den Niederlanden*, Nr. 91 vom 3. September 1942, o. S. [Bl. 3].

<sup>70</sup> Anonym 1942a, S. 10. Der Verfasserin dieser Arbeit war es nicht möglich Unterlagen zu finden, die Aufschluss über das Auswahlverfahren hätten geben können. So kann leider nicht nachvollzogen werden, wie viele Werke tatsächlich eingereicht und vor allem, welche Werke durch das Preisgericht aussortiert wurden.

Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* geworfen werden. In einer groben Skizzierung sollen Voraussetzungen, Grundlagen und verantwortliche Personen der Ausstellung benannt werden, um eine Basis für die spätere Untersuchung des Akteursnetzwerkes und der zeithistorischen Umstände zu schaffen. Dafür ist es obligat, einen Überblick über die Gäste und Redner der Ausstellungseröffnung am 11. Oktober 1942 zu geben.

## 2.2 Vom Wettbewerb zur Ausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler*

Schon mit Veröffentlichung der Wettbewerbsbedingungen für das Admiral-von-Trotha-Preisausschreiben *Das Meer und die Kunst* wurde eine Ausstellung mit ausgewählten Kunstwerken angekündigt. Die teilnehmenden Künstler\*innen hatten sich darauf einzustellen, dass ihre Werke für eine zunächst nicht näher definierte Dauer zusammen mit der Entscheidung des Preisgerichtes ausgestellt werden würden.<sup>71</sup> Im Nachtrag der Wettbewerbsbedingungen wurde darauf genauer eingegangen: Die Kunstschau sollte am 11. Oktober 1942 eröffnet werden und voraussichtlich sechs bis acht Wochen andauern.<sup>72</sup> Zudem wurde erwähnt, dass die ausgestellten Werke während des Ausstellungszeitraumes zu je 500 Reichsmark versichert werden würden und die Künstler\*innen Angaben darüber machen sollten, ob und für wie viel sie ihre Werke in der Ausstellung zum Kauf anbieten wollten.<sup>73</sup> Von Anfang an stand demnach fest, dass das DSW eine Kunst- und Verkaufsausstellung über das Meer plante.

Die Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* wurde neben dem DSW vom Amt Bildende Kunst in der Dienststelle des Reichsleiters Rosenberg mitgeplant. Wie aus der Ausstellungsanmeldung beim Reichsring für nationalsozialistische Propaganda und Volksaufklärung vom 7. Oktober 1942 hervorgeht, wurden als verantwortliche Leiter der Ausstellung Robert Scholz und Bendix von Barga genannt.<sup>74</sup> Letzterer war schon im Jahr 1933 seitens von Trothas mit der Aufgabe des organisatorischen Aufbaus des DSW betraut worden. Ab diesem Zeitpunkt war er hauptberuflich im DSW als Geschäftsführer und Adjutant von Trothas tätig. Nach dessen Tod 1940 wurde er zum stellvertretenden Leiter ernannt.<sup>75</sup> Der Kunsthistoriker Scholz war seitens des Amtes Bildende Kunst für die Planung und Durchführung der Ausstellung zuständig. Seit 1934 war dieser im genannten Amt tätig und übernahm 1937 die Leitung der Organisation, die er bis 1945 inne hatte.<sup>76</sup> Darüber hinaus wurde er 1940 zum Leiter des Sonderstabs Bildende Kunst im Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) berufen und war damit maßgeblich am Kunstraub in

---

<sup>71</sup> Vgl. Buße 1941.

<sup>72</sup> Vgl. ebd.

<sup>73</sup> Vgl. BArch R 57/4363.

<sup>74</sup> Vgl. BArch NS 18/808, Bl. 46.

<sup>75</sup> Vgl. BArch R 9361-III/515445, Bl. 36716.

<sup>76</sup> Vgl. Bollmus 1970, S. 260; Löhr 2018, S. 25.



Frankreich beteiligt.<sup>77</sup> Gleichzeitig war er Hauptschriftleiter beim *Völkischen Beobachter* und der Zeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich*,<sup>78</sup> womit die intensiv betriebene Berichterstattung seitens dieser beiden Printmedien über das Preisausschreiben und die anschließende Ausstellung sicherlich zu begründen ist.

Die bereits erwähnte Ausstellungsanmeldung beim Reichsring für nationalsozialistische Propaganda und Volksaufklärung gibt wertvolle Informationen über den strukturellen Aufbau der Ausstellung preis. In der Spalte „Höhe des Kostenanschlages für Erstellung“ wurde „entfällt“ angegeben, was mit dem Preisausschreiben begründet wurde. Zwei Zeilen darunter wurde die „Deckung der Kosten ist gesichert durch“ mit „die Veranstalter“ ausgefüllt.<sup>79</sup> Der *Bericht der Deutschen Revisions- und Treuhand-Aktiengesellschaft Berlin über die bei der[sic!] Deutsches Seegelungswerk e. V., Berlin vorgenommene Prüfung des Jahresabschlusses zum 31. März 1942* bestätigt eine ausgegebene Summe von 25.000 RM für das Admiral-von-Trotha-Preisausschreiben,<sup>80</sup> von denen 24.000 RM für die Preisgelder eingesetzt wurden.<sup>81</sup> Ob die restlichen 1.000 RM für eine Raummiete oder anderes ausgegeben wurden, kann nicht ermittelt werden. Da das Künstlerhaus in der Bellevuestraße 3 in Berlin, in dem die Schau ausgerichtet wurde, zugleich die Dienststelle des Amtes Bildende Kunst war, liegt die Annahme nahe, dass die Verwaltung und Vergabe der Ausstellungsfläche zumindest beim Amt lag.

Das Künstlerhaus (Abb. 3) verzeichnete in dessen kurzer Existenz von rund 45 Jahren einen regen Besitzerwechsel. Das Gebäude wurde vom Verein Berliner Künstler in Auftrag gegeben, nach Plänen des Architekten Karl Hoffacker (1856–1919) „in unmittelbarer Nähe des Potsdamer Platzes, im Zentrum des kaufkräftigen reichen Westens, in einer der feinsten, einem lebhaften Durchgangsverkehr dienenden Straßen“ errichtet und 1898 eingeweiht.<sup>82</sup> Bis zum Jahr 1928, als der Verein das Gebäude aus wirtschaftlichen Gründen verkaufen musste,<sup>83</sup> wurde es als Vereinssitz genutzt. Wie im Katalog zur Ausstellung *Berliner Künstlerleben. Fotografien und Dokumente des Vereins Berliner Künstler seit 1841* angegeben wird, soll die Firma Wertheim das Gebäude erworben haben.<sup>84</sup> Es kann vermutet werden, dass es sich dabei um den jüdischen Kaufhaus-Konzern Wertheim gehandelt hat, dem in der Bellevuestraße schon das Gebäude Hausnummer 7 gehörte,

---

<sup>77</sup> Vgl. Hüneke 2011, S. 32f.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S. 3, 18f. und 32f.

<sup>79</sup> Vgl. BArch NS 18/808, Bl. 46.

<sup>80</sup> Vgl. BArch R 8135/7275.

<sup>81</sup> Vgl. Anonym: Das Meer. Eine Ausstellung im Künstlerhaus Berlin. In: *Völkischer Beobachter* Nr. 284 vom 11. Oktober 1942, S. 8.

<sup>82</sup> Anonym: Berliner Neubauten. 88. Das Haus des Vereins Berliner Künstler, Bellevuestrasse 3. In: *Deutsche Bauzeitung* 32 (1898), H. 95 vom 26. November 1898, S. 609–611, hier S. 610.

<sup>83</sup> Vgl. *Berliner Künstlerleben. Fotografien und Dokumente des Vereins Berliner Künstler seit 1841*. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, 3. Juni bis 5. August 2007. Zusammengestellt und erarbeitet von Anke Matelowski. Berlin 2007 (= Archiv-Blätter; 16), S. 143.

<sup>84</sup> Vgl. ebd.

welches als Antiquitätenhaus betrieben wurde.<sup>85</sup> Belegt wird diese Angabe im Ausstellungskatalog über die Firma Wertheim allerdings nicht.<sup>86</sup> Sollte sich diese Annahme jedoch bestätigen, so liegt der Verdacht nahe, dass das Gebäude im Zuge der Arisierung der Firma Wertheim im Jahre 1937 in die Hände der Nationalsozialisten fiel.<sup>87</sup> Zumindest zeitlich würde sich dieser Verlauf in die Annahme eingliedern, da soweit bekannt, der jüdische Kunsthändler Paul Graupe (1881–1953) von 1933 bis 1937 die Räumlichkeiten in der Bellevuestraße 3 für sein Auktionshaus anmietete,<sup>88</sup> was die Straße endgültig zu „einer der exponiertesten Kunsthandelsstraßen Berlins“ machte.<sup>89</sup> Seit Errichtung wurde das Künstlerhaus also stetig als öffentlicher Ausstellungsort genutzt und glänzte mit seiner idealen Lage. Das Gebäude zeichnete sich durch einen repräsentativen Charakter aus, da es neben den im Hinterhaus gelegenen Ausstellungsräumen über einen großen Festsaal im Vorderhaus (Abb. 4), eine Bibliothek, eine Waffen- und Kostümkammer sowie verschiedene Gesellschaftsräume wie einer Kneipe oder einer Kegelbahn im Kellergeschoss verfügte. Das Vorder- und Hinterhaus wurden durch eine prunkvolle Treppe miteinander verbunden (Abb. 5). Die im Hinterhaus angesiedelten Ausstellungsräume nahmen eine Fläche von fünf Sälen ein, drei Oberlicht- und zwei Seitenlichtsäle (Abb. 6).<sup>90</sup> In diesen Räumen wurde sodann die Ausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* eingerichtet.

Als Eintrittspreis wurde bei der Ausstellungsanmeldung 0,50 RM angegeben, wobei Uniformierte freien Eintritt erhielten.<sup>91</sup> Als Sonderveranstaltung während der Ausstellung meldeten die Veranstalter die „Kriegsarbeitertagung des Deutschen Seegeltungswerkes“ an, die schon einen Tag vor Eröffnung der Ausstellung am 10. Oktober 1942 im Berliner Hotel Kaiserhof stattfand und bis zum 12. Oktober 1942 andauerte.<sup>92</sup> Damit waren die groben organisatorischen Fragen für die Anmeldung der Ausstellung geklärt und

<sup>85</sup> Vgl. Golenia, Patrick / Kratz-Kessemeier, Kristina / Le Masne de Chermont, Isabelle: Paul Graupe (1881–1953). Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil. Köln/Weimar/Wien 2016, S. 70.

<sup>86</sup> Es kann auch sein, dass die Autoren des Ausstellungskatalogs die Hausnummer 3 mit der 7 verwechselt haben, da 1928, also im Jahr des vermeintlichen Ankaufs durch die Firma Wertheim, das Antiquitätshaus in der Nr. 7 umgebaut wurde. Vgl. dazu Schweiger, Werner J.: Antiquitätshaus Wertheim. In: Dokumente zur Vorbereitung der Publikation: Lexikon des Kunsthandels der Moderne im deutschsprachigen Raum 1905–1937. URL: <<http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=232324&viewType=detailView>> (19.07.2019). Zudem findet sich in der ausführlichen Publikation *Wertheim – ein Warenhausunternehmen und seine Eigentümer* von Simone Ladwig-Winters kein Hinweis über den Erwerb der Immobilie. Vgl. dazu Ladwig-Winters, Simone: Wertheim – ein Warenhausunternehmen und seine Eigentümer. Ein Beispiel der Entwicklung der Berliner Warenhäuser bis zur „Arisierung“. Münster 1997 (= Anpassung – Selbstbehauptung – Widerstand; 8). Es kann aber durchaus sein, dass es sich bei der Firma Wertheim nicht um den Kaufhaus-Konzern handelt, sondern um ein anderes Unternehmen.

<sup>87</sup> Vgl. Ladwig-Winters 1997, S. 13.

<sup>88</sup> Vgl. Golenia / Kratz-Kessemeier / Le Masne de Chermont 2016, S. 70.

<sup>89</sup> Vgl. ebd.

<sup>90</sup> Vgl. zu diesem Abschnitt Anonym 1898, S. 610f.

<sup>91</sup> Ob diese Verfahrensweise im nationalsozialistischen Kunstbetrieb üblich war, kann derzeit nicht geklärt werden.

<sup>92</sup> Vgl. StdA München DE-1992-BUR-1923.

Zuständigkeiten zugewiesen. Eine Genehmigung zur Ausstellung von der Reichskammer der bildenden Künste lag der Anmeldung beim Reichsring für nationalsozialistisch Propaganda und Volksaufklärung bei.<sup>93</sup> In welcher Weise sich von Barges und Scholz die inhaltlichen Aufgaben um die Ausstellungsplanung aufteilten und diese umsetzten, kann nicht ermittelt werden. Jedoch gibt es vereinzelte Indizien, die zumindest auf ein mäßiges Engagement Rosenbergs hindeuten. Rosenberg empfing Scholz mindestens je einmal vor und nach der Eröffnung der Ausstellung, um über diese zu sprechen, was seine geschäftlichen Tagesnotizen verraten.<sup>94</sup> Der Inhalt dieser Gespräche fand allerdings keine weitere Ausführung seitens Rosenbergs. Des Weiteren übermittelte Scholz acht Tage vor Ausstellungseröffnung Rosenberg im Namen Bußes schriftlich, dass dieser über die Teilnahme seiner Person am Eröffnungstag „ausserordentlich dankbar“ wäre.<sup>95</sup> Rosenberg blieb allerdings der Veranstaltung fern, Scholz überbrachte lediglich dessen Grüße am Tag der Eröffnung.<sup>96</sup> Somit mag Rosenbergs Beteiligung an der Ausstellung marginal gewesen sein. Da man auch nicht nachvollziehen kann, inwieweit er sich als Preisrichter in den Entscheidungsprozess eingebracht hat, bleibt diese Vermutung zunächst bestehen.

Scholz rechnete zur Ausstellungseröffnung „mit einer starken Beteiligung führender Persönlichkeiten der Kriegsmarine“.<sup>97</sup> Und scheinbar waren am 11. Oktober 1942 im Künstlerhaus „Vertreter von Partei, Staat und Wehrmacht, vor allem der Marine“ vor Ort, wie der *Völkische Beobachter* zu berichten wusste.<sup>98</sup> Scholz eröffnete die feierliche Veranstaltung nach „einleitenden musikalischen Klängen“ mit einer kurzen Begrüßung, bei der er darauf hinwies, „daß diese Ausstellung eines der aktuellsten Probleme behandelt: die Darstellung des Meeres, in dem sich die Sehnsucht des deutschen Menschen spiegelt“, so fasste es der *Völkische Beobachter* zusammen.<sup>99</sup> Diese Aussage impliziert eine Einordnung des Meeres als deutscher Kultur- und Identifikationsraum, die im späteren Verlauf der Arbeit diskutiert wird.

Im Anschluss an Scholz' Begrüßung hielt Buße seine Eröffnungsrede, die mit der Verkündung der Preisträger des Admiral-von-Trotha-Preis Ausschreibens begann: Leonhard Sandrock (1867–1945) erhielt den mit 8.000 RM dotierten ersten Preis (nicht wie in *Die Kunst im Deutschen Reich* angekündigt 10.000 RM<sup>100</sup>) für sein Gemälde *Fischdampfer holt sein Netz* (Abb. 7), das laut *Völkischer Beobachter* „in überzeugender

---

<sup>93</sup> Vgl. alle genannten Informationen zur Ausstellungsanmeldung bei BArch NS 18/808, Bl. 46.

<sup>94</sup> Vgl. BArch NS 8/133 Bl. 122 und 129.

<sup>95</sup> BArch NS 8/243, Bl. 93.

<sup>96</sup> Vgl. Anonym: „Das Meer“. Ausstellung im Künstlerhaus eröffnet. In: *Völkischer Beobachter* Nr. 285 vom 12. Oktober 1942, S. 3.

<sup>97</sup> BArch NS 8/243, Bl. 93.

<sup>98</sup> Anonym 1942b, S. 3.

<sup>99</sup> Ebd.

<sup>100</sup> Warum die Preisgelder gekürzt wurden, kann nicht nachvollzogen werden. Es besteht aber die Vermutung, dass der Grund die Anerkennungs-Preisgelder von je 1.000 RM für sechs ausgewählte Künstler war.

Weise den harten Seemannsberuf, den Kampf mit dem stärksten der Naturelemente, veranschaulicht.“<sup>101</sup> Michael Mathias Kiefer, dem mit seinem Werk *Nordisches Meer* (Abb. 8), „eine Gestaltung der grenzenlosen Weite, der Macht und der Unberührbarkeit der Elemente“ gelungen sei,<sup>102</sup> erhielt den mit 6.000 RM (ursprünglich auf 8.000 RM angesetzt) dotierten zweiten Platz. Diefenbach konnte mit *Netzeinholen auf Hochseekutter* (Abb. 2) den dritten Platz (wie hoch die tatsächliche Dotierung ausgefallen ist, wurde nicht schriftlich festgehalten) für sich beanspruchen. Sein Werk, in dem er das Sujet der arbeitenden Schiffsmannschaft aufgriff, verdeutliche „den Rhythmus kämpferischer harter Arbeit auf See“.<sup>103</sup> Folgende Künstler erhielten als Anerkennungen für ihre Werke je 1.000 RM: Hans Bohrdt (1857–1945) für *Im Morgennebel an der Emsmündung* (Abb. 9), Alf Bachmanns (1863–1956) Werk *Sonnenaufgang an der Nordsee* (Abb. 10), Karl Bloßfelds (1892–1975) *Seemacht* (Abb. 11), Fritz W. Schulz' (1884–1962) *Herren des Atlantik* (Abb. 12), Kurt Windels' (?–?) *Das Rettungsboot* (Abb. 13) und Albert Janeschs (1889–1973) *Legende*<sup>104</sup>. Zusammenfassend gingen also die ersten drei Plätze an Künstler, die in ihren Werken den Menschen und das Meer in eine Beziehung brachten, aber auch das Meer selbst als Sujet in den Fokus rückten. Die mit 1.000 RM anerkannten sechs weiteren Künstler hingegen beschäftigen sich überwiegend mit dem künstlerischen Kontext der zivilen und kriegesischen Seefahrt.

Wilhelm Bußes Eröffnungsrede wurde im *Völkischen Beobachter* und in der Mitarbeiterzeitschrift *Deutsches Seegelungswerk – Richtlinien für die Mitarbeiter* besprochen. Erstere fasste Bußes Anliegen, mit dieser Ausstellung das Meer als herausstechendes Naturelement in den künstlerischen Fokus zu rücken, folgendermaßen zusammen: „War das Meer in der Darstellung immer nur Hintergrund, so trifft es in dieser Ausstellung selbstgestaltend hervor und weckt und vertieft das Verständnis für die See.“<sup>105</sup> Diese Aussage entsprach der Arbeit des DSW und der Zielvorstellung des Preisausschreibens, durch die malerische Herausstellung des Meeres ein Bewusstsein für die deutsche Seegelung in die Bevölkerung zu tragen. Die Mitarbeiterzeitschrift des DSW zitierte des Weiteren Bußes Appell an die ausgestellten Künstler\*innen, der allerdings zugleich an alle deutschen Künstler\*innen gerichtet wurde: „Mögen sich die deutschen Künstler der Aufgabe bewußt sein, die ihnen die Nation überträgt.“<sup>106</sup> Damit erhöhte Buße das Preisausschreiben und die Ausstellung zu einer nationalen Wichtigkeit. So solle es die

---

<sup>101</sup> Anonym 1942b, S. 3.

<sup>102</sup> Rittich 1942, S. 6.

<sup>103</sup> Ebd.

<sup>104</sup> Im Ausstellungskatalog ist Janesch nur mit einem Gemälde verzeichnet, *Südliche Landschaft* (Vgl. Ausst.-Kat. 1942, S. 10). Ob es sich dabei um das Gemälde *Legende* handelt, kann derzeit nicht nachvollzogen werden. Allerdings wurde Janeschs Gemälde *Südliche Landschaft* mit den anderen Preisträgern in der Zeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich* abgedruckt. Vgl. Rittich 1943, S. 14 (Abb. 14).

<sup>105</sup> Anonym 1942b, S. 3.

<sup>106</sup> Anonym 1942a, S. 10.

Aufgabe jedes Künstlers und jeder Künstlerin sein, zum Erfolg und Ausbau des Großdeutschen Reiches ihren Teil beizutragen. Die Zeitschrift des DSW unterstrich diesen Gedanken nochmals:

Stellt doch der Krieg, der den zielbewußten Einsatz aller – gerade auch der kulturellen – Kräfte der Nation fordert, auch an den Künstler erhöhte Ansprüche. Die Kunst ist ja eine schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt ist.<sup>107</sup>

Damit wurde jener Grundgedanke der NS-Kunstpolitik angesprochen, dass Künstler\*innen und deren Werke im Dienste der Volksgemeinschaft standen, sie also im ‚Dritten Reich‘ als eine Art Volksdiener agieren sollten.<sup>108</sup> Die inhaltliche Auslegung der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* war damit vorherbestimmt: Im Angesicht der gegenwärtigen Situation Deutschlands sollten die ausgestellten Werke einen deutschen Geist verbildlichen. Inwieweit dieser in den ausgestellten Kunstwerke gesehen wurde, wird im Laufe dieser Arbeit zu klären sein.

Das Meer wurde von den in der Ausstellung präsentierten Künstler\*innen als Handelsort, Arbeitsraum, Wohnort, Stimmungslandschaft und Kriegsschauplatz visualisiert. Lebhaftes Hafenansichten mit traditionellen Segelschiffen wurden ebenso dargestellt wie auf Fortschritt ausgerichtete Großschiffe. Moderne Kriegstechnologien erhielten ebenfalls Platz in der Verbildlichung von U-Booten und gepanzerten Großkampfschiffen. Vor allem im Kontext der kriegerischen Seefahrt kam dieses Sujet zum Tragen. Die zivile Seefahrt war mit der Visualisierung von Fischkuttern, Rettungsbotten und Segelschiffen ein ebenso breit vertretendes Sujet. Küstenabschnitte aus heimatlichen und fernen Ländern wurden visualisiert, die sowohl ruhige Momente wie Sonnenauf- und -untergänge aufgriffen als auch kraftvolle Augenblicke wie Sturmfluten thematisierten. Diese Auswahl an Gemälden lieferten laut der Mitarbeiterzeitschrift des DSW „den Beweis dafür, daß der Aufruf des Deutschen Seegeltungswerkes bei unseren Kunstmalern auf fruchtbaren Boden gefallen war.“<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Anonym 1942a, S. 10.

<sup>108</sup> Vgl. dazu ausführlicher das folgende Kapitel.

<sup>109</sup> Anonym 1942a, S. 10.

### 3. Die Akteure hinter der Wanderausstellung

#### 3.1 Das Deutsche Seegeltungswerk als Förderer maritimer Malerei

Der Mäzen des 20. Jahrhunderts ist der Staat und damit die Gesamtheit eines Volkes. Der Staat verpflichtet heute auch den Künstler im wohlverstandenen Gesamtinteresse. Staat und Partei geben dem Künstler, wie auch die früheren Mäzene, die großen Linien. In ihrem Rahmen ist der Künstler frei.<sup>110</sup>

Mit diesen Worten, veröffentlicht 1942 im Katalog zur Berliner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler*, geht das DSW auf das Verhältnis zwischen Künstler\*innen und Auftraggeberschaft während des ‚Dritten Reiches‘ ein und erweckt damit den Anschein, die Rolle eines Mäzens für maritime Malerei für sich beanspruchen zu wollen. Durch die Bemerkung, dass die Rolle des Mäzens im Nationalsozialismus von Staat und Partei zu besetzen sei, liegt es also nahe anzunehmen, dass sich das DSW – als Teil dieses nationalsozialistischen Systems –, der Verantwortung zur Kunstförderung im maritimen Bereich annehmen wollte. Die Förderung von Künstler\*innen siedelte sich vor allem in der Ausrichtung von Ausstellungen an.

Mit der Gründung des DSW am 23. März 1934 sollte laut von Barga ein „Führerauftrag“ entsprochen werden, der „die Zusammenfassung aller an deutscher Seegeltung mitwirkenden Kräfte sein und im deutschen Volke den Seegedanken erwecken und vertiefen soll.“<sup>111</sup> Unter dem 1934 bis 1941 verwendeten Namen Reichsbund Deutscher Seegeltung bündelte die Organisation in ihrer Funktion als Dachverband die einzelnen Marineverbände und jene Städte, die über einen See- oder Binnenhafen verfügten.<sup>112</sup> Der Begriff Seegeltung sollte all jene technischen, geographischen, historischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereiche, die mit der See in Verbindung standen, bündeln. Er sollte zudem „darauf hinweisen, daß nicht nur die Macht die Geltung eines Volkes auf See und in Uebersee darstellt, sondern daß auch Verständnis und Wollen des gesamten Volkes hierfür von ausschlaggebender Bedeutung sind.“<sup>113</sup> Es war also eine der zentralen Aufgaben des DSW, die deutsche Bevölkerung zu erreichen, was nichts anderes hieß, als Propagandaarbeit zu leisten.

Teil dieser Aufgabe war die Vertretung der propagandistischen Interessen der Kriegsmarine, da das DSW neben der nationalsozialistischen Regierung auch dieser Organisation, im Speziellen dem Oberbefehlshaber der Kriegsmarine, Großadmiral Erich

---

<sup>110</sup> Ausst.-Kat. 1942, S. 6.

<sup>111</sup> Barga 1941, S. 147.

<sup>112</sup> Vgl. Schwengler 2005, S. 353f.

<sup>113</sup> Buße, Wilhelm: Was ist Seegeltung? In: Deutsches Seegeltungswerk – Richtlinien für die Mitarbeiter (1943), Januar, S. 1.

Raeder (1876–1960) und nach dessen Absetzung 1943 seinem Nachfolger Großadmiral Karl Dönitz (1891–1980), unterstellt gewesen war. Das DSW entwickelte sich unter diesen Umständen zu einem Propagandaorgan der Kriegsmarine, was laut Diziol und Schwengler vermutlich von Anfang an von der nationalsozialistischen Regierung beabsichtigt gewesen war.<sup>114</sup> Nach Auffassung Schwenglers wurde das DSW gegründet, um in der Flottenpropaganda einen leiseren Weg einzuschlagen.<sup>115</sup> Im Vergleich zum Ersten Weltkrieg wurde auf eine in der Öffentlichkeit breit angelegte Propaganda verzichtet, um bei den Briten kein Misstrauen über eine deutsche Marineaufrüstung zu wecken.<sup>116</sup> Das DSW sollte auf Anordnung Hitlers ausdrücklich auf die mediale Verbreitung einer Flottenaufrüstung verzichten und vielmehr der Bevölkerung auf wirksame Weise Deutschlands kommende Rolle als Seemacht vertraut machen.<sup>117</sup>

Unter der Leitung von Trothas bildete sich das DSW sodann zu einem nationalsozialistischen Erziehungsapparat heraus, dessen immer nach außen getragenes Leitmotiv, ‚Seegeltung ist Weltgeltung‘, Antrieb und Mantra zugleich darstellte. Im Vordergrund der Aufgaben des DSW stand die Erziehungsarbeit, um „allen Volksgenossen die Bedeutung deutscher Seegeltung vor Augen zu führen.“<sup>118</sup> Eingesetzte Erziehungsmittel waren sowohl *Unterlagen zur Schulung über deutsche Seegeltung*, die in Zusammenarbeit mit dem Hauptschulungsamt der NSDAP produziert sowie an 200.000 Schulen, Lehrer und weitere Erziehungsträger verteilt wurden<sup>119</sup> als auch Publikationsreihen wie der zwölfbändigen *Schriftenreihe Deutscher Seegeltung* und den *Sieben zeitgemäßen Gedanken zur Seegeltung*. Ferner wurden Schulungs- und Vortragsabende organisiert und Seegeltungsräume in Schulen eingerichtet. Neben der Erarbeitung von diesen Lehrmitteln und Publikationsreihen war die Durchführung von Ausstellungen eine weitere Erziehungsmethode, da „auf kein Mittel, das zur lebendigen Volkserziehung geeignet erscheint, verzichtet werden [darf].“<sup>120</sup>

So initiierte das DSW schon ein Jahr nach Gründung seine erste Ausstellung unter dem Titel *Deutsche Seefahrt vom 3. Jahrhundert bis zum Dritten Reich*, in der auf Ausstellungstafeln die Geschichte der deutschen Seefahrt nachgezeichnet wurde.<sup>121</sup> Die als Wanderausstellung konzipierte Schau wurde am 17. Februar 1935 in Berlin eröffnet und

---

<sup>114</sup> Vgl. Diziol 2015, S. 717; Schwengler 2005, S. 353. Vgl. zur Propagandaarbeit des DSW für das OKM das nächste Kapitel.

<sup>115</sup> Vgl. Schwengler 2005, S. 347.

<sup>116</sup> 1935 schlossen das Deutsche Reich und Großbritannien ein Flottenabkommen, bei dem festgehalten wurde, dass die deutsche Überwasserflotte 35 Prozent und die U-Boot-Flotte 45 Prozent der britischen Flotte entsprechen darf. Damit befreite sich das Deutsche Reich aus dem Versailler Vertrag. 1939 kündigte Hitler das Flottenabkommen auf. Vgl. dazu Schulze-Wegener 1999, S. 267 und 270.

<sup>117</sup> Vgl. Schwengler 2005, S. 347.

<sup>118</sup> Bahren 1941, S. 147.

<sup>119</sup> Vgl. ebd.

<sup>120</sup> Reichsbund deutscher Seegeltung 1937, S. 109.

<sup>121</sup> Vgl. ebd.

bis Juni 1936 in den Städten Breslau, Görlitz, Schweidnitz, Oppeln, Glogau und Liegnitz gezeigt.<sup>122</sup> Die erste Kunstausstellung, die das DSW organisierte, fand ebenfalls 1935 statt. In der zusammen mit der NS-Kulturgemeinde in Berlin ausgerichteten Kunstschau *Seefahrt und Kunst* (19. Oktober bis 19. November 1935, veranstaltet in der Berliner Hauptstelle „Bildende Kunst“ der Dienststelle Rosenberg, Tiergartenstraße 21a, Abb. 15), wurde erstmals Kunst mit den Anliegen des DSW verschmolzen. In der Ausstellung wurde deutsche maritime Malerei vom 19. Jahrhundert bis zum ‚Dritten Reich‘ präsentiert, nationalsozialistische Gegenwartskünstler<sup>123</sup> wurden demnach miteinbezogen. Rosenberg, der zusammen mit dem Reichsleiter der NSDAP, Robert Ley (1890–1945), die Verantwortung für die NS-Kulturgemeinde trug, diente als Schirmherr der Ausstellung (Abb. 16). Im Ehrenausschuss saßen folgende hochrangige NS-Politiker und Funktionäre: der Oberbefehlshaber der deutschen Luftwaffe Hermann Göring (1893–1946), Reichsminister Goebbels, Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Bernhard Rust (1883–1945), Reichskriegsminister Generaloberst Werner von Blomberg (1878–1946), Raeder und von Trotha.<sup>124</sup> Es war eine eindrucksvolle Liste von NS-Persönlichkeiten, die der Ausstellung Wichtigkeit verlieh. Inhaltlich sollte die Ausstellung zeigen,

daß die Malerei durch das Seemotiv, aus dem Erlebnis der elementaren Schönheit des Meeres, aus dem Eindruck des heroischen Seemannslebens und der gewaltigen Arbeitsleistungen und technisch genialen Schaffenskraft, die in der deutschen Schifffahrt zum Ausdruck kommen, die stärksten Schaffensanregungen empfangen hat.<sup>125</sup>

Werke aus dem 19. Jahrhundert wurden hinzugezogen, wie jene von Andreas Achenbach (1815–1910) (*Leuchtturm bei Ostende*), Johan Christian Dahl (1788–1857) (*Seesturm*) oder Caspar David Friedrich (1774–1840) (*Segelschiff*), um „an diesen überragenden Beispielen eine hohe künstlerische Ahnenreihe der deutschen Seemalerei [aufzuzeigen]“. <sup>126</sup> Niederländische Kunst, die „in der Gestaltung dieses Themas führend war“, <sup>127</sup> wurde in dieser Ausstellung ausgeklammert, um die deutsche künstlerische Fähigkeit, sich maritimen Themen zu widmen, herauszustellen. Im Sinne von Tony Bennetts „Ausstellungskomplex“ kann die Kunstschau damit in der Tradition des Ausstellungswesens des 19. Jahrhundert eingeordnet werden, als Nationalstaaten die Präsentationen einer Abfolge ihrer Vergangenheit bis zur Gegenwart als Methode nutzten, um „ihre eigene Entstehung [zu] dokumentieren und [zu] verewigen, um zu ihrem weiteren

---

<sup>122</sup> Vgl. Reichsbund deutscher Seegeltung 1937, S. 109.

<sup>123</sup> Da in dieser Ausstellung nur Männer ausgestellt wurden, wird hier das generische Maskulinum verwendet.

<sup>124</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1935, S. 2. Vgl. zur NS-Kulturgemeinde und der Rolle Rosenbergs das Kapitel 3.3.

<sup>125</sup> Ebd., S. 4.

<sup>126</sup> Ebd., S. 5.

<sup>127</sup> Ebd., S. 5.



Gedeihen die Bevölkerung zu ‚nationalisieren‘.<sup>128</sup> So wurden beispielsweise Exponate präsentiert, die sich in die Tradition der Schiffsporträts des 19. Jahrhunderts einreihen, wobei vor allem historische Segelschiffe im Fokus standen. Des Weiteren waren Hafendarstellungen vertreten, die als Industriestandorte präsentiert wurden. Das Meer als unberechenbares Naturelement wurde in Form von Sturmfluten und romantischen Küstendarstellungen visualisiert, genauso wie Menschen an der Küste und als Schiffsmannschaften auf dem Meer Thema waren. Es wurden also jene Motive für die Ausstellung ausgewählt, die sich auch in der Berliner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* ebenfalls wiederfanden.

Unter den 61 Ausstellungsbeteiligten lebten noch mindestens 36 im Jahr 1935, neun Künstler waren wiederum 1942 in der *Meer*-Ausstellung vertreten. So war beispielsweise der später beim Admiral-von-Trotha-Preiswettbewerb Erstplatzierte Sandrock mit drei Werken zu sehen. Das DSW baute also schon zu Beginn seiner Tätigkeit ein Netzwerk an Kunstschafern auf, die man durch die Teilnahme an Ausstellungen förderte. So gab das DSW schon früh ein Bild des Förderers maritimer Kunst ab, indem man gegenwärtige künstlerische Positionen in die Ausstellungspraxis miteinbezog.

Bei der Eröffnung der Ausstellung am 19. Oktober 1935 wurde darauf hingewiesen, dass „die Erziehungsaufgabe des Reichsbundes Deutscher Seegeltung durch die Aufgabe der Kunst hervorragend unterstützt werde.“<sup>129</sup> Die Aufgabe, die den Künstler\*innen im Nationalsozialismus ‚aufgetragen‘ worden war und auf die Buße sieben Jahre später bei der Eröffnung der *Meer*-Ausstellung erneut einging, findet sich auch im Geleitwort des Ausstellungskatalogs wieder. Es wurde herausgestellt, dass Künstler\*innen sich als Repräsentanten eines deutschen Volkswillens sehen und mit Hilfe der Kunst diesen Willen abbilden sollten. Zunächst wurde auf die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts angeblich vollzogene Entzweiung von Kunst und Publikum aufmerksam gemacht, die durch Kunstrichtungen, „die sich als Selbstzweck betrachtete[n]“ und sich nicht in den Dienst der „gemeinsamen Anschauungs- und Vorstellungswelt des Volkes stellte[n]“, vorangetrieben worden war.<sup>130</sup> Es wurde hier eine Zeit betrauert, in der „der Künstler seine Aufgabe darin sah, seine Lebens- und Interessensphäre, die sich im engeren oder weiteren Sinne mit der der Volksgemeinschaft deckte, künstlerisch zu gestalten“, wodurch „er zum Erzieher einer höheren Anschauung und einer ideellen Betrachtung der Dinge“ wurde.<sup>131</sup> Die verloren geglaubte Verbindung zwischen Künstler\*in, deren Kunst und Publikum sollte durch nationalsozialistische

---

<sup>128</sup> Bennett 2017, S. 383.

<sup>129</sup> Anonym: Alfred Rosenberg eröffnet die Ausstellung *Seefahrt und Kunst*. In: Völkischer Beobachter Nr. 285 vom 20. Oktober 1935, S. 2.

<sup>130</sup> Ausst.-Kat. 1935, S. 3.

<sup>131</sup> Ebd.

Kunstaussstellungen vermeintlich wieder zusammengeführt und verbildlicht werden. Das DSW beanspruchte in dieser Konstellation die Rolle des Vermittlers für sich, um „Künstler und Publikum auf den Wert und die Möglichkeiten einer thematischen Bindung in der Kunst hinzuweisen“.<sup>132</sup> Die Ausstellung *Seefahrt und Kunst* kann also zusammenfassend als erster Schritt des DSW angesehen werden, um sich als Vermittler und Förderer maritimer Malerei im Nationalsozialismus zu positionieren.

Da sich das DSW zeitnah nach seiner Gründung für Ausstellungen als Methode von Wissensvermittlung entschied und diese voranbringen wollte, wurde 1936 ein Ausstellungsreferat innerhalb des DSW eingerichtet, dessen Aufgabe es war,

die geschichtliche Entwicklung der Seegeltung, ihre Bedeutung für die Gegenwart, Deutschlands wirtschaftliche Beziehungen über See, den Aufbau der neuen Kriegsmarine, die Fragen des Auslandsdeutschtums und den kolonialen Gedanken in übersichtlichen und lebendigen Darstellungen zur Anschauung zu bringen.<sup>133</sup>

So entstand ein Grundplan mit unterschiedlichen Ausstellungsmaterialien, die das DSW verschiedenen Ausstellungen im maritimen Kontext in den Folgejahren zur Verfügung stellte. Die Gründung des Seegeltungs-Instituts Magdeburg am 15. Januar 1938 (Abb. 17) markierte den nächsten Schritt in der Professionalisierung der Arbeit des DSW. Um sich der „systematischen Bearbeitung des Seegedankens zum Zwecke der Volkserziehung“ zu widmen,<sup>134</sup> wurde auch vom Seegeltungs-Institut ausstellbares Material wie Schautafeln, Schauobjekte und Filme entwickelt. Vordergründig wollte es aber keine Doppelarbeit leisten, „vielmehr soll es eine wertvolle Ergänzung der bereits vorhandenen Organe und Darstellungen sein.“<sup>135</sup> Der Aspekt der Volkserziehung hatte demnach oberste Priorität innerhalb der Arbeit des DSW.

1940 setzte der erste Wendepunkt in der Geschichte des DSW nach einer kontinuierlichen und strukturierten Aufbauphase ein, welcher mit einem Aufschwung in der Wirkungskraft der Organisation einherging. Konteradmiral Buße übernahm die Leitung des DSW nach dem Tod von Trothas Ende 1940. In diese Übergangsphase fiel im Juni 1941 die Gründung des Reichsinstituts für Seegeltungsforschung, das vom DSW zu dem Zweck eingerichtet wurde, um sich von der wissenschaftlichen Seite her der Bedeutung und Notwendigkeit deutscher Seegeltung bewusst zu werden: „Der Einfluß der Seegeltung auf die Geschichte der Menschheit scheint noch keineswegs genügend erforscht und bei der Kenntnisbildung auf Schulen und Hochschulen herangezogen worden.“<sup>136</sup> Das Reichsinstitut sollte auf

---

<sup>132</sup> Ausst.-Kat. 1935, S. 4.

<sup>133</sup> Reichsbund deutscher Seegeltung 1937, S. 110.

<sup>134</sup> Ebd., S. 94.

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Barga 1941, S. 149.

Entscheidung Rosenbergs sogar mit in die Hohe Schule der NSDAP integriert werden.<sup>137</sup> Diesen Aufschwung des DSW unterstreichend, wurde im September des gleichen Jahres vom DSW die marinehistorische Ausstellung *Großdeutschland und die See* (24. September 1941 bis 31. Januar 1942) im Deutschen Museum in München veranstaltet. Die großangelegte Schau (das betont abermals der 152 Seiten schwere Ausstellungskatalog) sollte „dem deutschen Menschen an Hand historischer, kultureller und wirtschaftlicher Tatsachen nahebringen, daß Seegeltung eine nationale Aufgabe, eine lebenswichtige Forderung ist.“<sup>138</sup> Die Besucher konnten sich mit Hilfe von acht Abteilungen über die verschiedenen historischen Einflüsse und Aspekte der deutschen Seegeltung wie „Der nordische Mensch und die See“ oder „Handelsschiffahrt“ informieren.<sup>139</sup> Jede Abteilung wurde von einer anderen Organisation geplant und aufgebaut. Die Deutsche Lufthansa A. G. beispielsweise richtete die vierte Abteilung „Luftverkehr“ ein.<sup>140</sup> Zusätzlich wurden für die künstlerische Umsetzung jeder Abteilung ein oder mehrere Künstler eingesetzt. Karl Bloßfeld, der auch 1942 bei der *Meer*-Ausstellung teilnahm, war einer der Künstler\*innen in der Abteilung „Kriegsmarine“.<sup>141</sup> Hinter dieser Ausstellung lag also in erster Linie ein immens hoher Arbeitsaufwand für das DSW. Das Zusammenbringen der verschiedenen Organisationen und ausführenden Künstler sowie das Aufbereiten des historischen Materials führte zu einer Ausstellung, die in der Professionalität der Ausstellungsarbeit des DSW sicherlich den bis dahin erreichten Höhepunkt darstellte. Zudem zeigt die Einbindung deutscher Künstler in die Ausarbeitung der Ausstellungsabteilungen, dass sich das DSW auch an dieser Stelle wieder für die Förderung und Sichtbarmachung maritimer Malerei im ‚Dritten Reich‘ engagierte.

Das DSW organisierte also seit Bestehen neben rein historischen Ausstellungen mit erzieherischem Charakter eine Kunstschau, in der maritime Malerei vom 19. Jahrhundert bis zum ‚Dritten Reich‘ gezeigt wurde, und eine marinehistorische Ausstellung, in der deutsche Künstler\*innen zur Ausgestaltung und Veranschaulichung historischer Ereignisse hinzugezogen wurden. Bis hierher kann die These bestätigt werden, dass sich das DSW mit diesen Handlungen als Förderer und Vermittler maritimer Malerei positionieren konnte. Es trat allerdings gewiss nicht als großer Mäzen deutscher Künstler\*innen auf und stellte nach jetzigem Erkenntnisstand keine großzügigen Werkstätten mit Arbeitsmaterialien für Künstler\*innen zur Verfügung, so wie es beispielweise zwei der Lieblingskünstler Hitlers,

---

<sup>137</sup> Die Hohe Schule der NSDAP sollte eine Elite-Universität der Partei werden, um eine nationalsozialistische Ausbildung zu fördern. Die Verantwortlichkeit für die Planung und den Aufbau der Hohen Schule lag ab 1937 bei Rosenberg. Das Projekt wurde nie fertiggestellt. Vgl. dazu Lohr 2018, S. 27–31.

<sup>138</sup> Fiehler 1941, S. 5.

<sup>139</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1941, S. 13.

<sup>140</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>141</sup> Vgl. ebd., S. 16.

Werner Peiner (1897–1984) oder Josef Thorak (1889–1952), erfuhren.<sup>142</sup> Die Künstler\*innenförderung spielte sich vorwiegend im Rahmen von Ausstellungen ab. Bei den GDK war im Vergleich eine geringe Anzahl an Kunstwerken maritimen Inhalts vertreten,<sup>143</sup> so dass das DSW deutschen maritimen Künstler\*innen eine Fläche bot, ihre Werke zu präsentieren und zu verkaufen. Zum jetzigen Zeitpunkt kann man also sagen, dass es im ‚Dritten Reich‘ keine andere Organisation als das DSW gegeben hat, die die maritime Malerei im Nationalsozialismus förderte und den Künstler\*innen eine öffentliche Plattform bot. Mit der Ausrichtung des Admiral-von-Trotha-Preiswettbewerbs *Das Meer und die Kunst* besteht endgültig kein Zweifel mehr an der vorangebrachten Förderung maritimer Künstler\*innen im Nationalsozialismus durch das DSW. In der Situation des Aufschwunges der Wirkungskraft des DSW in den Jahren 1940/41 war ein Preiswettbewerb eine ideale Gelegenheit, die zeitgenössische maritime Malerei für sich zu vereinnahmen, indem Themen besetzt wurden, die sich in den erzieherischen Kurs des DSW einfügten. Als Auftraggeber kann es dem DSW allerdings nicht nur allein ein Anliegen gewesen sein, nationalsozialistische Gegenwartskünstler\*innen zu fördern, sondern sich auch innerhalb des NS-Regimes zu profilieren und sein eigenes Ansehen zu formen, um damit die Existenz und den Fortbestand des DSW zu sichern. Es schien folgerichtig zu sein, mit einem eigens ausgerichteten Preiswettbewerb und der Inszenierung als Kunstförderer eine Steigerung des Arbeitserfolges des DSW zu erlangen. Denn wie Dokumente belegen, stand spätestens ab Anfang 1943 (vermutlich schon eher) die Frage im Raum – aufgeworfen von Goebbels –, das DSW und weitere „überflüssige Zusammenkünfte“ zu schließen.<sup>144</sup> Der letzte Satz im Vorwort des Ausstellungskatalogs zur Berliner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* kann also auch als Kampfansage zum Weiterbestehen des DSW gedeutet werden: „[...] diese Ausstellung als erster Widerhall, der weitere folgen werden.“<sup>145</sup>

Für eine großangelegte Kunstaussstellung über das Meer hätte man sich wieder an schon vorhandenen Exponaten aus dem Bereich der maritimen Malerei seit dem 19. Jahrhundert bedienen können, genug geeignetes Material hätte es gegeben. Doch damit wäre es zum einen zu einer zweiten *Seefahrt und Kunst*-Ausstellung gekommen, was ein Bild der Stagnation des DSW hervorgerufen und nicht zum Ansehen der Organisation beigetragen hätte. Zum anderen lautete der kunstpolitische Anspruch zu jener Zeit, innovative Malerei hervorzubringen, etwas spezifisch Neues in der Kunst durch nationalsozialistische

---

<sup>142</sup> Vgl. Werckmeister, Otto Karl: Politische Führung und politische Überwachung der deutschen Kunst im Zweiten Weltkrieg. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 107–125, hier S. 112.

<sup>143</sup> Vgl. Hinrichs 2017, S. 243.

<sup>144</sup> BAArch NS 18/287, Bl. 63. Als Gründe für die Schließung können nur Vermutungen angebracht werden, die auf die Finanzierung hinauslaufen. In Unterlagen finden sich Indizien dafür, dass Goebbels von der Schließung abließ, als das DSW dessen Finanzierung durch die Partei-Kanzlei offenlegte. Vgl. ebd., Bl. 6.

<sup>145</sup> Ausst.-Kat. 1942, S. 6.

Auffassungen entstehen zu lassen.<sup>146</sup> Im Ausstellungskatalog der *Meer*-Ausstellung und in der Ausstellungsbesprechung der Mitarbeiterzeitung hob das DSW hervor, dass in den bisherigen nationalsozialistischen Kunstaussstellungen wenige Motive „von der See, von Schiffen, von Menschen an der See und auf der See“ vorkamen,<sup>147</sup> obwohl das „Volk [jetzt verlangt], das Meer wenigstens im Bild zu sehen. Es entstehen in großer Zahl Seestücke von den deutschen Meeren und von Übersee, Schiffsbilder werden bestellt und gemalt.“<sup>148</sup> Damit griff das DSW den Anspruch einer genuinen nationalsozialistischen Kunst auf. Die Arbeit des DSW als Förderer maritimer Malerei schien daher dringlicher denn je geworden zu sein. Denn: „Unsere deutsche Seemalerei ist gewiß ein gesunder, reich blühender Kunstzweig, der im besten Sinne volksverbunden ist.“<sup>149</sup> Die Anhebung der Preisgelder konnte in diesem Zusammenhang vom DSW genutzt werden, um ein Bild eines großzügigen Förderers propagieren zu können.

Das Admiral-von-Trotha-Preisausschreiben *Das Meer und die Kunst* sowie die Berliner Station der Ausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* kann also Ausdruck eines Interesses des DSW eingeordnet werden, sich an kunstpolitischen Bestrebungen im Nationalsozialismus zu beteiligen und sich damit als Förderer maritimer Malerei zu positionieren. Auf diese Weise konnte sich das DSW zudem eine ansehnliche Sammlung an Gemälden aufbauen. Durch die in Kapitel 2.1 analysierten Wettbewerbsbedingungen konnte gezeigt werden, dass die Kunstwerke der Preisträger automatisch in den Besitz des DSW übergingen. Im Ausstellungskatalog der Wiener Station der *Meer*-Ausstellung findet man zudem unter der Kapitelüberschrift *Deutsches Seegelungswerk* die Aufzählung weiterer 41 Kunstwerke, die zu der Sammlung des DSW gehörten und in Wien präsentiert wurden.<sup>150</sup> Nachvollziehbar sind nur drei Bildankäufe des DSW bei den GDK,<sup>151</sup> der Rest muss über die *Meer*-Ausstellung angekauft beziehungsweise innerhalb privater Übereinkünfte in Auftrag gegeben oder ausgehandelt worden sein.

Es kann also geschlussfolgert werden, dass das DSW zur Förderung maritimer Malerei im Nationalsozialismus beitrug, indem es Künstler\*innen in Ausstellungen integrierte und durch das Admiral-von-Trotha-Preisausschreiben zur Kunstproduktion anregte. Die Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* stellt in diesem Kontext den Höhepunkt des DSW als Kunstförderer dar. Allerdings wird in diesem Falle auch deutlich, dass die Auswahl der Künstler\*innen für das Preisausschreiben durch die in den

<sup>146</sup> Vgl. dazu Hinz, Berthold: Die Malerei des Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München/Wien 1974.

<sup>147</sup> Anonym 1942a, S. 12.

<sup>148</sup> Ausst.-Kat. 1942, S. 4.

<sup>149</sup> Anonym 1942a, S. 12.

<sup>150</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1944, S. 17–19.

<sup>151</sup> 1941 kaufte das DSW Hans Bohrdts Gemälde *Heimat des Albatros* (vgl. URL: <<http://www.gdk-research.de/de/obj19363657.html>> (17.08.2019), 1942 Otto Thämers Zeichnung *Hafen am Kurischen Haff* (vgl. URL: <<http://www.gdk-research.de/de/obj19362818.html>> (17.08.2019) sowie Erich von Perfalls Gemälde *Abend am Watt* (vgl. URL: <<http://www.gdk-research.de/de/obj19362556.html>> (17.08.2019).

Wettbewerbsbedingungen angepriesene thematische Richtung bestimmt wurde. Das DSW wählte lediglich Werke aus, die diesen Vorgaben entsprachen und zugleich zur inhaltlichen Ausrichtung der Organisation passten. So konnte es sich eine Nische schaffen, in der es als eher kleine Organisation im NS-Kunstbetrieb als Förderer maritimer Malerei agieren konnte. Ob dies dazu beitrug, dass der Vorstoß Goebbels', das DSW schließen zu lassen, im Sommer 1943 abgewendet werden konnte,<sup>152</sup> kann nicht ermittelt werden. Es existierte allerdings noch mindestens bis zur Wiener Station der *Meer*-Ausstellung im Frühjahr 1944.

### 3.2 Propagandastrategien des Oberkommandos der Kriegsmarine

Die große deutsche Politik der Zukunft liegt aber in lebendigem und zukunftssträchtigem Spannungsbogen zugleich: in der *Verbindung über See*. Hier ist das Meer das Tor zur Welt, das Meer, das Güter, Menschen und Ideen fördert und damit gerade auch die Kunst zur Darstellung, zur Stellungnahme zwingt. Das deutsche Volk braucht Seegeltung, Darstellung deutschen Wesens und Wirkens auch auf See.<sup>153</sup>

Die außenpolitischen Bestrebungen und Ziele des ‚Dritten Reiches‘ waren dominiert von der Ideologie der Landgewinnung und des Lebensraums im Osten, die für Hitler höchste Priorität hatte. Zunächst weniger politische und gesellschaftliche Aufmerksamkeit erhielt die nach dem Ersten Weltkrieg geschmälerierte Kriegsmarine, die laut Neitzel im Jahr 1933 nicht mehr darstellte als eine „unbedeutende Teilstreitkraft“.<sup>154</sup> Die Verweigerung eines Flottenbefehls kurz vor Ende des Ersten Weltkriegs am 24. Oktober 1918 und des damit einhergehenden Kieler Matrosenaufstandes, der Auslöser für die Novemberrevolution war, saß wie ein schmerzender Stachel im Gedächtnis der Marine. Gründe für die erfolglose Kriegsmarine im Ersten Weltkrieg lagen laut nationalsozialistischer Marineführung im Fehlen einer gemeinsamen Politik zwischen der von Großadmiral Alfred von Tirpitz (1849–1930) aufgebauten Kaiserlichen Marine und der Regierung:

Nebeneinander und oft gegeneinander liefen in den beiden letzten Jahrzehnten vor dem Weltkriege der von Tirpitz geführte Flottenbau und die vom Reichskanzler und Auswärtigen Amt geleitete auswärtige Politik. Es fehlte die Staatsführung, die es verstand, Flottenbau und Gesamtpolitik auf einen Nenner zu bringen.<sup>155</sup>

Dieser Fehler sollte sich im Nationalsozialismus nicht wiederholen. Daher wurde der „Führerauftrag“ an das DSW, in der Bevölkerung das Verständnis für Seegeltung zu wecken, seitens des OKM begrüßt. Im Rahmen der Gründungsveranstaltung des

---

<sup>152</sup> Vgl. BArch NS 18/287, Bl. 5.

<sup>153</sup> Ausst.-Kat. 1942, S. 6. Hervorhebung im Original.

<sup>154</sup> Neitzel 1999, S. 245.

<sup>155</sup> Anonym: Seegeltung und Kriegsmarine. In: Deutsche Marine-Zeitung 46 (1938), H. 2, S. 1.

Seegeltungs-Instituts Magdeburg im Jahre 1938 wurde die Zusammenarbeit des OKM und DSW noch einmal bekräftigt:

„Erkenntnis der Bedingungen und des Wertes der Seegeltung in alle Gegenden und Winkel unseres Vaterlandes hineinzutragen“, ist, wie der Oberbefehlshaber der Kriegsmarine in Magdeburg ausführte, die besondere Aufgabe des Reichsbundes deutscher Seegeltung. Liebe und Begeisterung für die See und besonders die Kriegsmarine im ganzen deutschen Volke zu wecken und zu pflegen, ist die unsere.<sup>156</sup>

Es wurde propagiert, dass durch die Zusammenarbeit von DSW und OKM ein gesteigertes Verständnis und Interesse für die Belange der Kriegsmarine im ‚Dritten Reich‘ hervorgerufen werden konnte, um diese zum Erfolg zu führen. Aber auch dies blieb nur eine Illusion.

Der Oberbefehlshaber der Kriegsmarine Raeder vertrat jene militärische Ausrichtung zur See, die den Tirpitzschen maritimen Gedanken – des „Aufbaus der Weltmacht“<sup>157</sup> – verinnerlichte und seine Politik nach 1933 danach ausrichtete. So wollte er sich in der militärischen Entwicklung nicht von der Kaiserlichen Marine abgrenzen, sondern – am Grundgedanken einer maritimen Großmacht festhaltend – die nationalsozialistische Kriegsmarine in die Tradition deutscher Marineführung stellen. Daher setzte er sich schon zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland für eine militärische Bedeutung der Kriegsmarine ein. 1933 hielt er vor Hitler einen Vortrag, in dem er postulierte, „daß es in Zukunft durchaus darauf ankomme, wieder ‚maritim‘ zu denken.“<sup>158</sup> Zur Eröffnung der Ausstellung *Seefahrt und Kunst*, in der Raeder im Ehrenausschuss saß, kamen sicherlich nicht zufällig „zahlreiche höhere Offiziere der alten und unserer neuen Kriegsmarine.“<sup>159</sup> So konnte durch die Person Raeder eine Verbindung zwischen der kaiserlichen Marine und der Kriegsmarine propagiert werden.

Auch wenn die Vorstellung einer im Zweiten Weltkrieg erfolgreich agierenden Kriegsmarine eine Illusion blieb, durchlief diese „eine Art Metamorphose von einer militärisch unbedeutenden und unpolitischen Küstenmarine bis hin zu einer – militärisch längst besiegt – wichtigen Stütze des ‚Dritten Reiches‘.“<sup>160</sup> Erschüttert über den aus Raeders Sicht verfrühten und übereilten Kriegsbeginn,<sup>161</sup> äußerte sich dieser mit einer dunklen Prognose zum Verlauf des Seekrieges: „Die Überwasserstreitkräfte aber sind noch so gering an Zahl und Stärke, daß sie [...] nur zeigen können, daß sie mit Anstand zu sterben

---

<sup>156</sup> Anonym 1938, S. 1.

<sup>157</sup> Salewski 2005, S. 453.

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Anonym 1935a, S. 2.

<sup>160</sup> Neitzel 1999, S. 245.

<sup>161</sup> Vgl. Salewski 2005, S. 457.

verstehen [...].<sup>162</sup> Überraschenderweise konnte die Kriegsmarine jedoch zwischen den Sommern 1940 und 1941 militärische Erfolge im Handelskrieg zur See gegen England verbuchen. Die Hoffnung auf die Vernichtung der britischen Seemacht war nie wirklich existent, doch wurden mit Hilfe einer Flotte von Überwasserschiffen wie Panzerschiffen und Kreuzern zahlreiche britische Handelsschiffe ausgeschaltet. Das Ende der nur kurz anhaltenden militärischen Erfolge wurde mit der Versenkung des Schlachtschiffes „Bismarck“ – das Sinnbild deutscher Kriegstechnologie – am 27. Mai 1941 eingeläutet.<sup>163</sup> Zwar brachen die beiden Schlachtschiffe „Scharnhorst“ und „Gneisenau“ noch im Februar 1942 in den Atlantik durch, wo weitere gegnerische Schiffe versenkt wurden, doch konnte der in Militärkreisen als veraltet eingestufte Kurs Raeders, vor allem mit Überwasserschiffen den Seekrieg zu führen, in den Folgemonaten keine großen Erfolge mehr verbuchen.<sup>164</sup> „Das Erzwingen einer Kriegsentscheidung lag jedoch außerhalb jeder Realität. Zu groß war der vorhandene britisch kontrollierte Schiffsraum, zu stark der Widerstandswille, zu machtvoll die Hilfe der USA.“<sup>165</sup> Diese Phase der sich häufenden Niederlagen führte zu einer Propagandastrategie der Kriegsmarine, in der die Niederlagen in einen Opferkult transformiert wurden:

Im Mai 1941 wurden die Blicke auf den Heldenkampf des Schlachtschiffes „Bismarck“ im Atlantik gelenkt. Nach der Versenkung des größten Schlachtschiffes „Hood“<sup>[166]</sup> kämpfte „Bismarck“ treu dem Gelöbnis des Flottenchefs Admiral Lütjens<sup>[167]</sup> gegen vielfache Übermacht bis zur letzten Granate, ein Sinnbild des Offensivgeistes der deutschen Kriegsmarine, der durch die Verluste des Kampfes nicht zu brechen ist.<sup>168</sup>

Auf diese Weise forcierte die Kriegsmarine nach außen ein Bild des Siegeswillens: „Propagandistische Übertreibungen und frisierte Erfolgsmeldungen sollten die allmählich düster werdende Seekriegslage aufhellen“.<sup>169</sup> Die seit 1937 vom OKM in 14-tägigem Abstand herausgegebene Zeitschrift *Die Kriegsmarine* evozierte seit Kriegsbeginn in reich bebilderten und auf Persönlichkeit ausgerichteten Berichten von Marinesoldaten einen erfolgreichen und willensstarken Eindruck der Seekriegslage. Auch die Berliner Station der

<sup>162</sup> Raeder. Zit. n. Schulze-Wegener 1999, S. 270.

<sup>163</sup> Vgl. zur „Bismarck“: Bauernfeind, Ingo: Schlachtschiff Bismarck. Die Geschichte des legendären deutschen Schiffes. Stuttgart 2017.

<sup>164</sup> Vgl. Schulze-Wegener 1999, S. 274.

<sup>165</sup> Neitzel 1999, S. 248.

<sup>166</sup> Ein britisches Schlachtschiff, es wurde von der „Bismarck“ versenkt.

<sup>167</sup> Admiral Günther Lütjens (1889–1941), Flottenchef und Befehlshaber der Aufklärungsstreitkräfte der Kriegsmarine. Er fiel beim Untergang der „Bismarck“. Vgl. dazu Hümmelchen, Gerhard: Admiral Günther Lütjens. In: Ueberschär, Gerd R. (Hg.): Hitlers militärische Elite. Vom Kriegsbeginn bis zum Weltkriegsende. Bd. 2. Darmstadt 1998, S. 136–142.

<sup>168</sup> Glodschey, Erich: Die Kriegsmarine. Der feste Rückhalt der Seegeltung. In: Großdeutschland und die See. Ausst.-Kat. Deutsches Museum München, 24. September 1941 bis 31. Januar 1942. Berlin/München 1941, S. 108–117.

<sup>169</sup> Die Kriegsmarine. Eine kommentierte Auswahl abgeschlossener, unveränderter Beiträge aus der Propaganda-Zeitschrift der Deutschen Kriegsmarine. Bd. 2: 1941. Hamburg 1978, S. 167.



Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* sowie Porträts nationalsozialistischer Künstler\*innen wurden in der Zeitschrift mit Artikeln, verfasst vom Hauptschriftleiter der Zeitschrift, Fritz-Otto Busch (1890–1971), bedacht.<sup>170</sup> Berichte wie jene, die in *Die Kriegsmarine* erschienen, waren Versuche, das Interesse für die Kriegsmarine in der Bevölkerung im Jahre 1942 zu steigern, obwohl der Seekrieg immer aussichtsloser erschien. Die seit 1938 vom Sicherheitsdienst der SS zusammengestellten internen Berichte *Meldungen aus dem Reich*, fassten geheim durchgeführte Meinungsforschungen deutscher Bürger zu sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Themen regelmäßig zusammen.<sup>171</sup> So wurde im Jahr 1942 häufig davon berichtet, dass der Zuspruch für die vermeintlichen Erfolge der Kriegsmarine zunahm. Vor allem in den Monaten rund um die *Meer*-Ausstellung in Berlin im Oktober 1942 konnte ein gesteigertes Interesse am Seekrieg in der deutschen Bevölkerung verzeichnet werden. So fasste ein Bericht vom 25. September 1942, zwei Wochen vor Eröffnung der Kunstaussstellung, Folgendes zusammen:

Die Erfolge der deutschen See- und Luftstreitkräfte bei dem Kampf gegen den britisch-amerikanischen *Großleitzug im Nordmeer* fanden bei allen Teilen der Bevölkerung starke Beachtung und haben [...] eine *stille und große Dankbarkeit* für die tapferen Flieger und U-Bootmänner ausgelöst. Wenn man auch vielfach die Meldungen über feindliche Schiffsversenkung als „regelmäßige Erfolgsmeldungen“ erwarte, so sei doch das Interesse für die Bedeutung des Seekrieges gerade durch diese Erfolge wieder geweckt worden, von denen man sich nach wie vor kriegsentscheidende Auswirkungen erwarte.<sup>172</sup>

Aus Mangel an Belegen kann nicht nachvollzogen werden, ob diese Form der Berichterstattung und der damit einhergehende Zuspruch für die Kriegsmarine auf die Berliner Station der *Meer*-Ausstellung abfärbte und sich in der Besucherzahl oder im Kaufverhalten niederschlug, doch ist festzuhalten, dass die Ausstellung des DSW zu einem für die Propaganda des OKM günstigen Zeitpunkt stattfand. Denn auch weiterhin dominierte das Oberkommando der Wehrmacht (OKW) mit samt seinem Russlandfeldzug das deutsche Interesse am Krieg, sodass die im Vergleich zum Heer kleinere Kriegsmarine es schwer hatte, Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

Raeders Zeit war also abgelaufen und die Rufe nach strategischen Veränderungen in der Kriegsführung wurden lauter. Im Januar 1943 räumte Raeder den Posten des Oberbefehlshabers und wurde durch einen jüngeren Kollegen, Dönitz, ersetzt.<sup>173</sup> Mit Dönitz setzte eine Zeit ein, in der sich laut Michael Salewski die Kriegsmarine „zu einem

<sup>170</sup> Vgl. Busch, Fritz Otto: Ein Maler malt das Meer. In: *Die Kriegsmarine* (1943), H. 8, S. 5–7; ders. 1942a.

<sup>171</sup> Vgl. Werckmeister 2015, S. 107.

<sup>172</sup> „Meldungen aus dem Reich“ vom 25. September 1942: Boberach, Heinz (Hg.): *Meldungen aus dem Reich*. Bd. 11. Herrsching 1985, S. 4231. Hervorhebungen im Original.

<sup>173</sup> Vgl. Klee, Ernst: *Personen Lexikon zum Dritten Reich*. Wer war was vor und nach 1945. Hamburg 2016 [2003], S. 114.

hochmodernen Instrument staatlicher Machtausübung und Organisation“ entwickelte.<sup>174</sup> Der neue Oberbefehlshaber verfolgte den Ausbau der U-Boot-Flotte, um sich nur auf den Tonnagekrieg als einzig wirksames Mittel der Kriegsführung zu konzentrieren. Schon seit 1936 forcierte Dönitz in seiner Position als Leiter der Dienststelle Befehlshabers der U-Boote (BdU) kontinuierlich diese Art der Kriegsführung. Zudem schien mit Dönitz nun eine Persönlichkeit die Führung der Kriegsmarine übernommen zu haben, die die Vergangenheit abstreifen und die nationalsozialistische Ideologie in die Arbeit der Kriegsmarine aufnehmen konnte:

Die „Ära Dönitz“ war Auftakt zu einem ganz neuen maritimen Verständnis, nämlich zu einem nationalsozialistischen. Erst Dönitz nämlich begriff wirklich, was Hitler eigentlich wollte, erst Dönitz überwand die alten Traditionen und schuf, mitten im Kriege, die Marine zu einer neuen Organisation um.<sup>175</sup>

Für das DSW und die Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* bedeuteten dieser Kurswechsel innerhalb der Kriegsmarine und die Forcierung eines Rüstungsaufbaus der U-Boot-Flotte eine Steigerung der Ausstellungsinhalte für die Münchner Station der Kunstschau. Nicht nur, dass diese mit ca. 400 Werken die größte der drei Stationen war, auch die vom OKW betreute Abteilung Wehrmachtspropaganda der Kriegsmarine stieg als ausrichtender Partner in die Durchführung der Ausstellung ein. Damit erhielt die Ausstellung einen weiteren propagandistischen Einschlag, der durch entsprechende Ausstellungsankündigungen in Tageszeitungen verstärkt wurde. Beispielsweise in *Neue Volksblätter – Osnabrücker Tageblatt* erschien unter dem Titel *Begegnung im Atlantik* eine Ankündigung zur Ausstellung, die mit einer Darstellung des Marine-Kriegsmalers und Leutnants Fritz Friedel (?–?) beworben wurde.<sup>176</sup>

Doch auch dieser Aufschwung der Kriegsmarine war nicht von langer Dauer. Laut Neitzel war im Herbst 1943 die Kriegslage zur See so aussichtslos, dass der U-Boot-Krieg als verloren galt: „[S]eine Weiterführung bis Kriegsende konnte nur mit den weit übertriebenen Hinweisen auf das Kräftebinden gerechtfertigt werden.“<sup>177</sup> Die Ohnmacht über das Scheitern der Kriegsmarine wurde in einen unbändigen Kampfeswillen der Marinetruppe, der nicht gebrochen werden konnte, transformiert:

Die in der Marine selbstverständliche und von Dönitz unterstrichene Mentalität, auch in völlig hoffnungsloser Situation mit seinem Schiff weiterzukämpfen und notfalls mit

---

<sup>174</sup> Salewski 2005, S. 464.

<sup>175</sup> Ebd., S. 462.

<sup>176</sup> Vgl. Anonym: Begegnungen im Atlantik. In: *Neue Volksblätter – Osnabrücker Tageblatt*, Nr. 103 vom 13. April 1943.

<sup>177</sup> Neitzel 1999, S. 251.

wehender Flagge unterzugehen, entsprach voll und ganz dem NS-Gedankengut des Kampfes bis zum letzten Blutstropfen.<sup>178</sup>

Diese Einstellung bescherte der Kriegsmarine und vor allem Dönitz Ansehen bei den ranghöchsten Politikern, weswegen er Anfang 1945 in den Machtzirkel um Hitler aufstieg und dann nach dessen Suizid in den letzten Kriegstagen Hitlers Nachfolger als Reichspräsident wurde.<sup>179</sup> Auch wenn der deutsche Krieg zur See also von Anfang an die Hoffnung auf langfristige Erfolge nicht erfüllen konnte, so wurde die Kriegsmarine, angetrieben durch Dönitz, als ein Symbol für einen eisernen Kampfeswillen gedeutet.

Die Zusammenarbeit zwischen OKM und dem DSW folgte weitestgehend auf propagandistischer Ebene. Das DSW unterstand im strukturellen Aufbau der Kriegsmarine, der Oberbefehlshaber der Kriegsmarine erhielt einen Sitz und eine Stimme im Vorstand des Vereins, womit es Raeder und Dönitz möglich war direkten Einfluss auf das DSW zu nehmen.<sup>180</sup> Neben der von der NSDAP verwalteten Adolf-Hitler-Spende der deutschen Wirtschaft war das OKM der zweite große Finanzier des DSW.<sup>181</sup> Die Kriegsmarine knüpfte die Finanzierung allerdings an folgende Bedingungen:

- I. Verbreitung des Gedankens der Bedeutung der Seemacht und Seegelung im Deutschen Volke
- II. Fördernde Mitarbeit bei
  - a. Der Vertiefung der Kenntnisse von der Kriegsmarine und ihrer Aufgaben im jetzigen Kriege,
  - b. Der Gewinnung geeigneten Nachwuchses für die Kriegsmarine.<sup>182</sup>

Somit verfügte die Kriegsmarine über einen erheblichen Machtanteil und wirkte so auf die Arbeit des DSW ein. Spätestens 1937 wurde ein Arbeitsausschuss eingerichtet, der vom stellvertretenden Leiter des DSW, Rudolf Krohne (1876–1953), geführt wurde und in dem das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) und das OKM Teilnehmer waren.<sup>183</sup> Genaue Kenntnisse über die inhaltliche Gestaltung dieses Ausschusses können hier nicht dargelegt werden, doch liegt die Vermutung nahe, dass das RMVP und das OKM damit die Erziehungsarbeit des DSW steuerten.

Das Wissen um den Einfluss des OKM auf die Arbeit des DSW und die Lage des Seekrieges hegen den Verdacht, dass die Ausrichtung des Admiral-von-Trotha-Preisausschreibens *Das Meer und die Kunst* 1941/42 und die anschließende

---

<sup>178</sup> Neitzel 1999, S. 252.

<sup>179</sup> Vgl. ebd., S. 263.

<sup>180</sup> Vgl. Schwengler 2005, S. 354.

<sup>181</sup> Vgl. Barch NS 18/287, Bl. 15.

<sup>182</sup> Ebd.

<sup>183</sup> Vgl. Schwengler 2005, S. 355.

Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* Teil eines Propagandaprogramms der Kriegsmarine darstellten, um die „Verbreitung des Gedankens der Bedeutung der Seemacht und Seegeltung im Deutschen Volke“ voranzutreiben. Bevor die herben Verluste im Seekrieg einsetzten, durchlebte die Kriegsmarine die Blütezeit ihrer Kriegsführung. Und auch die immer aussichtsloser erscheinende Seekriegslage ab 1941/42 wurde in eine Heroisierung und einen Opferkult überführt, bei dem der Kampfeswille der Marinetruppe als ungebrochen stilisiert wurde. Die Kriegsmarine verzeichnete also in der Zeit während der Entwicklung und Durchführung des Preisausschreibens und der Ausstellung militärische Höhe- und Tiefpunkte. Eine Ausstellung, die das Meer in den Fokus rückte und dieses in verschiedenen Kontexten, auch militärisch, darstellte, schien zur rechten Zeit zu kommen, um der deutschen Bevölkerung zu zeigen, wofür sich ein Seekrieg vermeintlich lohnte. Die positive Besetzung des Sujets Meer hätte in dem Zusammenhang auch auf die Kriegsmarine abstrahlen können.<sup>184</sup> Es lässt sich nicht belegen, aber die Vermutung, dass das OKM in die Planung der Ausstellung involviert gewesen war, kommt hier durchaus auf. Zeitgleich fand mit der Eröffnung der Berliner Station der Wanderausstellung, wie in Kapitel 2.2 dargelegt, die „Kriegsarbeitertagung des Deutschen Seegeltungswerkes“ in Berlin statt, in der Raeder anwesend war.<sup>185</sup> Dieser Eindruck der Einflussnahme des OKM wird verstärkt durch die ebenfalls in Kapitel 2.2 erwähnte Angabe, dass Uniformierte freien Eintritt in die Ausstellung erhielten.

Bei der Münchner Ausstellung, die einige Monate nach der Neubesetzung des Postens des Oberbefehlshabers der Kriegsmarine 1943 stattfand, wurde das OKM offiziell als organisatorischer Partner angeführt.<sup>186</sup> Eine militärische Aufbruchstimmung konnte also durch die größte der drei Kunstschauen in besonderer Weise öffentlich propagiert werden. Im Sinne des OKM konnte das DSW mit der Ausrichtung des Preisausschreibens und der Wanderausstellung in vorbildlicher Weise agieren, da es die Vorzüge einer Nation, die einen künstlerischen Fokus auf Seegeltung lenkt, herausarbeitete.

### 3.3 Alfred Rosenberg, das Amt Bildende Kunst und das Deutsche Seegeltungswerk. Eine Zusammenarbeit zur eigenen Profilschärfung?

Das Amt Bildende Kunst in der Dienststelle des Reichsleiters Rosenberg – so der offizielle Name der Untereinrichtung des Amtes Rosenberg<sup>187</sup> – fungierte als gemeinsam ausrichtender Partner mit dem DSW bei der Berliner und Münchner Station der

---

<sup>184</sup> Ob sich die gesellschaftliche Aufmerksamkeit auf die Kriegsmarine durch die Ausstellung verändert hat, kann nicht nachvollzogen werden, weil Rezeptionen von Bürgern dieser Arbeit nicht zur Verfügung stehen.

<sup>185</sup> Vgl. Anonym 1942c.

<sup>186</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1943, S. 1.

<sup>187</sup> Der Begriff „Amt Rosenberg“ dient als Sammelbegriff für die Dienststelle des Reichsleiters Rosenberg. Vgl. Benz, Wolfgang / Graml, Hermann / Weiß, Hermann (Hg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München 1997, S. 360.

Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* und beteiligte sich am Admiral-von-Trotha-Preisausschreiben *Das Meer und die Kunst*, indem Rosenberg als DBFU im Preisgericht vertreten war. Seine Funktion als DBFU war während des ‚Dritten Reiches‘ ein wichtiges Instrument Rosenbergs, um Einfluss auf kulturelle Aktivitäten der NSDAP zu nehmen und seine Auffassung einer nationalsozialistischen Kunstrichtung, die die Moderne ausklammerte und sich auf einen konservativ naturalistischen Stil verständigte, in die Bevölkerung zu tragen. Dazu gehörten auch Beteiligungen an Ausstellungen wie *Seefahrt und Kunst* des DSW im Jahr 1935, mit dem das Amt Rosenberg also schon früh nach Gründung zusammenarbeitete. Mit der Person Rosenbergs erhielt die Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* eine ideologische Prägung.

Mit Auflösung des von Rosenberg seit 1928 geleiteten Kampfbunds für deutsche Kultur im Jahr 1934, das in die NS-Kulturgemeinde mündete, weiteten sich die Verantwortlichkeiten Rosenbergs aus, um innerhalb der NSDAP das deutsche Kulturleben maßgeblich zu prägen und zu überwachen.<sup>188</sup> Durch die Ernennung zum DBFU am 6. Juni 1934 erhielt Rosenberg folglich mehr Handlungskompetenzen:

Rosenberg erhielt damit [...] die Leitung einer parteiamtlichen Behörde, die neben den staatlich-hoheitlichen Institutionen des Propaganda- und des Bildungsministeriums Veranstaltungen im kulturellen und erzieherischen Bereich kontrollieren sollte. Obwohl Rosenberg zunächst nur für die Gliederungen der NSDAP zuständig war, arbeitete er in den folgenden Jahren mit dem Anspruch, mit seinem Amt eine kulturpolitische Überwachung für das gesamte Reich zu betreiben.<sup>189</sup>

Trotz der Ernennung und seiner weiteren Tätigkeit als Leiter des Außenpolitischen Amtes der NSDAP (APA) ordnet Hanns Christian Löhr Rosenberg als einen Verlierer der Machtergreifung der Nationalsozialisten ein.<sup>190</sup> Seine zwei Schwerpunkte in der politischen Arbeit, Außenpolitik und Kulturpolitik, konnte er zwar ausführen, doch gelangte er nicht zu den höchsten Ämtern. Das APA, das 1933 eigens für Rosenberg gegründet wurde, erhielt keinen erwähnenswerten Einfluss auf die Außenpolitik des Reiches<sup>191</sup> und auch die Leitung des RMVP blieb ihm verwehrt. Letzteres erhielt Goebbels, der das RMVP zügig zu einem kulturpolitischen Apparat aufbaute. Rosenbergs Ernennung zum DBFU kann nach Backes in diesem Zusammenhang allerdings nicht als Bevorzugung Rosenbergs gegenüber Goebbels gesehen werden, sondern lag vielmehr darin begründet, dass man Rosenberg nicht völlig übergehen wollte.<sup>192</sup> Daraus entwickelte sich Goebbels zu Rosenbergs größtem

---

<sup>188</sup> Vgl. Benz / Graml / Weiß 1997, S. 360.

<sup>189</sup> Löhr 2018, S. 21.

<sup>190</sup> Vgl. ebd., S. 20.

<sup>191</sup> Vgl. Benz / Graml / Weiß 1997, S. 360.

<sup>192</sup> Vgl. Backes 1988, S. 59f.

Konkurrenten im Machtzentrum der NS-Kulturpolitik. Dieses Machtgerangel zwischen den NS-Funktionären wurde durch unterschiedliche Auffassungen der Ausrichtung bildender Kunst im Nationalsozialismus verstärkt. Während Goebbels sich für einen liberalen Umgang mit der avantgardistischen Kunst einsetzte, lehnte Rosenberg diese ab und plädierte stattdessen für ein konservativ naturalistisches Kunstschaffen, das auch ganz im Sinne Hitlers lag.<sup>193</sup> Für Nikola Doll fungiert der Konkurrenzkampf zwischen Goebbels und Rosenberg als ein Symbol für die widersprüchliche und planlose nationalsozialistische Kunstpolitik.<sup>194</sup>

Scholz, seitens des Amtes Bildende Kunst Hauptverantwortlicher der *Meer*-Ausstellung, stieß 1934 zur Dienststelle Rosenberg. Gemeinsam mit Scholz initiierte Rosenberg diverse Ausstellungen mit zeitgenössischen, aber traditionell arbeitenden Künstler\*innen, um laut Löhr im Kompetenzkampf mit Goebbels über die Deutungshoheit von nationalsozialistisch ausgerichteter Kunst zu verfügen.<sup>195</sup> Bekanntermaßen setzte sich die von Rosenberg und Hitler präferierte Kunstausrichtung durch, so dass Goebbels in diesem Punkt das Nachsehen hatte. Die 1935 von der NS-Kulturgemeinde gemeinsam mit dem DSW organisierte Ausstellung *Seefahrt und Kunst* ordnet Löhr daher als „Zeichen der Kompromissbereitschaft“ Goebbels' ein,<sup>196</sup> da der Propagandaminister im Ehrenausschuss der Ausstellung saß und damit ein gemeinsames Kunstverständnis nach außen propagiert wurde. Rosenberg hatte sich zwar auf diesem Interessengebiet gegen Goebbels durchgesetzt, doch dominierte letzterer auf lange Sicht die Kulturpolitik. Rosenberg konzentrierte sich daher längerfristig mit seinem Amt – neben seinen ab 1940 im ERR organisierten Kunstbeutezügen durch die besetzten Gebiete<sup>197</sup> – auf den Bereich der Schulungspolitik, das er auf Anraten Hitlers vor allem im theoretischen Bereich ausüben sollte.<sup>198</sup> 1937 verlor Rosenberg zwar mit der Übergabe seiner Verantwortlichkeit innerhalb der NS-Kulturgemeinde „ein Instrument, um die Bevölkerung in seinem Sinne zu beeinflussen“, als Ley die alleinige Leitung übernahm.<sup>199</sup> Im gleichen Jahr tat sich allerdings mit dem Auftrag, die propagandistische Kunstzeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich* (ab 1939 *Die Kunst im Deutschen Reich*) herauszugeben,<sup>200</sup> eine neue Möglichkeit auf, das deutsche Volk einer geistigen Schulung und Überwachung zu unterziehen, indem es die vom

---

<sup>193</sup> Vgl. Löhr 2018, S. 22.

<sup>194</sup> Vgl. Doll, Nikola: Staatskunst und Künstlerförderung im Nationalsozialismus. In: 1938. Kunst, Künstler, Politik. Ausst.-Kat Jüdisches Museum Frankfurt am Main, 28. November 2013 bis 23. Februar 2014. Hg. v. Eva Atlán. Göttingen 2013, S. 209–226, S. 211.

<sup>195</sup> Vgl. Löhr 2018, S. 23. Vgl. zu den Ausstellungen auch Bollmus 1970, S. 111.

<sup>196</sup> Löhr 2018, S. 24.

<sup>197</sup> Auf Rosenbergs Einsatzstab und seine Rolle in den besetzten Ostgebieten (Besatzungspolitik) kann in diesem Rahmen nicht genauer eingegangen werden. Vgl. dazu Piper, Ernst: Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe. München 2015 [2005].

<sup>198</sup> Vgl. Benz / Graml / Weiß 1997, S. 361.

<sup>199</sup> Löhr 2018, S. 25.

<sup>200</sup> Vgl. Thomae 1978, S. 202.

Nationalsozialismus betriebene Ausrichtung bildender Kunst verbreitete. Scholz wurde Hauptschriftleiter dieser Zeitschrift, womit das Amt Bildende Kunst mehr Kompetenzfläche erhielt. Gleichzeitig konnte das Amt mit der Ausrichtung von Preisausschreiben, wie dem 1938 initiierten Wettbewerb *Das Familienbild*, künstlerische Produktion in vorgegebene Bahnen lenken.<sup>201</sup> Ein Umzug des Amtes Bildende Kunst 1939 in das Künstlerhaus in der Bellevuestraße 3 ermöglichte diesem eine größere Fläche für die Ausrichtung von Ausstellungen wie *Das Meer. Bilder deutscher Maler* zur Verfügung zu stellen.<sup>202</sup> So etablierte Rosenberg nach und nach mit dem Amt Bildende Kunst sein kulturpolitisches Machtinstrument, um Einfluss auf kulturelle Aktivitäten zu nehmen und sich auf diese Weise eine Stellung innerhalb des nationalsozialistischen Kulturapparats zu sichern.

Die Fokussierung auf eine Schulungs- und Erziehungspolitik innerhalb des Amtes Bildende Kunst, um ein konservatives, völkisch-traditionelles Kunstverständnis zu verbreiten, passte in das Konzept des DSW, das auch seine primäre Aufgabe darin sah, durch Erziehungsarbeit das deutsche Volk auf eine maritime Zukunft vorzubereiten. Eine Zusammenarbeit des DSW mit Rosenberg und dem Amt Bildende Kunst kann somit darin begründet liegen. Zu der Zeit der *Seefahrt und Kunst*-Ausstellung war Rosenberg noch innerhalb der Institution der NS-Kulturgemeinde, aber schon in der Funktion des DBFU tätig, sodass er mit der Ausstellung die erste Handlung mit dem DSW vollziehen konnte, um der deutschen Bevölkerung ein gemeinsames, von DSW und Rosenberg vertretenes, Kunstverständnis näher zu bringen. Gleichzeitig schien durch die Beteiligung Goebbels' im Rahmen des Ehrenausschusses diese Ausstellung für Rosenberg von größerer Bedeutung gewesen zu sein, um im Machtkampf um die nationalsozialistische Kunstausrichtung gegenüber Goebbels ein Zeichen zu setzen. Denn wie im Kapitel 3.1. angesprochen, wurden in der Ausstellung maritime Werke vom 19. Jahrhundert bis zum ‚Dritten Reich‘ gezeigt, die maßgeblich einen naturalistischen oder romantischen Stil aufwiesen und keine expressionistischen oder avantgardistischen Tendenzen wie etwa von dem heute umstrittenen Künstler Emil Nolde (1867–1956),<sup>203</sup> der 1935 noch Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste war und daher in der Ausstellung hätte gezeigt werden können. So war es auch für das DSW von Vorteil, seine künstlerischen Vorstellung von maritimer Malerei im ‚Dritten Reich‘ zu verbreiten und erstmalig mit Hilfe von Kunst auf die Bevölkerung formend zu wirken.

Der erzieherische Anspruch, den beide Organisationen vertraten, das DSW wie auch der DBFU, und damit das Amt Bildende Kunst, kann als Motor für eine weitere Zusammenarbeit

---

<sup>201</sup> Vgl. Doll 2013, S. 213.

<sup>202</sup> Vgl. Löhr 2018, S. 26.

<sup>203</sup> Die Berliner Ausstellung *Emil Nolde – Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus* (12. April bis 15. September 2019, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin) untersucht Noldes Kunstschaffen im ‚Dritten Reich‘ und revidiert das lange vorgeherrschte Bild Noldes als „entarteter“ Künstler.

in Form der *Meer*-Ausstellung gesehen werden. Sie verfolgten das Ziel, mit Hilfe von kulturellen Veranstaltungen einen erzieherischen Effekt auf die Bevölkerung zu übertragen. So ergab sich mit der *Meer*-Ausstellung wohl die günstige Gelegenheit, die erfolgreiche Zusammenarbeit aus dem Jahr 1935 zu wiederholen bzw. zu erweitern, indem man die Wirksamkeit durch ein Preisausschreiben ausweitete. Als einen weiteren Aspekt für die wiederholte Zusammenarbeit kann die wechselseitig nutzbringende Profilschärfung angebracht werden. Das DSW konnte sich durch die Unterstützung eines der bekanntesten NS-Politikers und laut Scholz „kompromißlosen Deuters der geistigen Grundlagen nationalsozialistischer Weltanschauung“ schmücken und dadurch ihre Existenzberechtigung bekräftigen.<sup>204</sup> Nicht nur, dass das Amt Bildende Kunst und Rosenberg ein wichtiges Instrument zur Volkserziehung im NS-Kulturapparat darstellten und damit der *Meer*-Ausstellung Bedeutung verliehen, sondern auch Rosenbergs Verbindung zur maritimen Ausrichtung der Ausstellung machten ihn zu einem glaubwürdigen Unterstützer des DSW.

Schon in Rosenbergs 1930 veröffentlichter rassentheoretischer und antichristlicher Schrift *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*<sup>205</sup> sprach sich der Autor für eine nordische Weltanschauung aus, in der sich die nordische Rasse zu Weltruhm erhebe und sich gegen die „Gegenrasse“ des Judentums behaupte.<sup>206</sup> Der Begriff des „Nordischen“ kann dabei gleichgesetzt werden mit dem „Germanischen“ und „Deutschen“, die in der nationalsozialistischen Ideologie als Synonyme gebraucht wurden.<sup>207</sup> „Nordisch“ evoziert einen rassistisch konnotierten Begriff, der weniger klar geographisch eingefasst wurde, allerdings Deutschland und die nordeuropäischen bzw. skandinavischen Länder einschloss und sich damit von anderen (südlichen) Regionen abgrenzte. Der „nordische Mensch“ galt demnach als besonders gesund und natürlich und stellte für Rosenberg das wahrhaft Schöpferische dar: „Der Norden wurde ein Projektionsraum deutscher Sehnsüchte nach Schönheit. Reinheit und Stärke wurden oft diffus als der ‚nordische Gedanke‘ apostrophiert.“<sup>208</sup> Rosenberg als NSDAP-Chefideologe beschäftigte sich also schon früh mit dem „hohen Norden“ als „Ursprungsort‘ und ‚Ausstrahlungspunkt‘ aller großer Kulturen“.<sup>209</sup> In der Funktion als Schirmherr der Nordischen Gesellschaft, die 1921 in Lübeck als private Vereinigung mit dem Ziel gegründet worden war, die „Förderung und

---

<sup>204</sup> Scholz, Robert: Vom Höchstwert der deutschen Kunst. Zum 50. Geburtstag von Alfred Rosenberg. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 7f., hier S. 7.

<sup>205</sup> Vgl. Rosenberg, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*. München 1930.

<sup>206</sup> Vgl. Bollmus 1970, S. 22.

<sup>207</sup> Vgl. Almgren, Birgitta / Hecker-Stampehl, Jan / Piper, Ernst: Alfred Rosenberg und die Nordische Gesellschaft. Der „nordische Gedanke“ in Theorie und Praxis. In: *NORDEUROPAforum* 2 (2008), S. 7–51, hier S. 9.

<sup>208</sup> Ebd., S. 12.

<sup>209</sup> Kroll, Frank-Lothar: Alfred Rosenberg. Der Ideologe als Politiker. In: Garleff, Michael (Hg.): *Deutschbalten, Weimarer Republik und Drittes Reich*. Bd. 1. Köln/Weimar/Wien 2008 [2001], S. 147–166, hier S. 156.



Vertiefung der kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und den nordischen Ländern“ voranzubringen,<sup>210</sup> konnte Rosenberg seinen Einfluss auf die Bedeutung einer nordischen Weltanschauung ausweiten. Nach der Gleichschaltung der Nordischen Gesellschaft 1933 wurde diese dem APA mit dem Ziel, „alle deutsch-nordischen kulturellen Vereine zu verbinden“, unterstellt.<sup>211</sup> Die Nordische Gesellschaft, die wie das APA Kontakt zum DSW pflegte,<sup>212</sup> war allerdings seit ihrer Gründung darauf bedacht, nicht nur lokal zu agieren, sondern die Nord- und Ostseeräume mit einzubeziehen.<sup>213</sup> Rosenberg bekräftigte diesen Anspruch, als er 1940 über die *Nordische Schicksalsgemeinschaft* referierte: „Innerhalb eines großen militärischen und raumgesetzlichen Schicksals ergibt sich also eine lebendige Zusammenarbeit artverwandter Kulturen, zugleich vielgestaltig in dieser sich ankündigenden großen germanischen Einheit des Nord-Ostsee-Raumes.“<sup>214</sup> Diese maritim ausgerichteten und geographischen Themen beschäftigten auch das DSW und machten Rosenberg daher zu einem glaubwürdigen und inhaltlich-ideologischen Verbündeten, wofür die Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* den idealen Rahmen bot, um die Interessen beider Organisationen zu verbinden. Mit der Unterstützung durch die Person Rosenberg, als Vertreter und Vorreiter des „nordischen Gedankens“ und Chefideologe, konnte das DSW die Wichtigkeit dieser Ausstellung unterstreichen. Rosenberg, auch wenn dieser, wie in Kapitel 2.1 dargelegt, vermutlich kaum in den Planungsprozess involviert gewesen war, konnte durch die maritime Themenstellung seine ideologische Schulungs- und Erziehungsarbeit mit der Ausstellung untermauern.

#### 4. „Die Ehrenrettung des Seemotivs“. Maritime Malerei vor 1933 und die vermeintliche Aufwertung des Genres im Nationalsozialismus

Die Skizzierung der Entwicklung von maritimer Kunst seit dem 19. Jahrhundert, als das Genre im Zuge der Anerkennung der Landschaftsmalerei künstlerisch aufgewertet worden war, wurde von den Nationalsozialisten, im Speziellen vom DSW, nicht anders dargestellt, als sie heute noch in der Kunstgeschichte vorgenommen wird. Im ausstellungsbegleitenden Katalog zur 2018 im DHM stattgefundenen Ausstellung *Europa und das Meer* findet der Leser folgende historische Einordnung maritimer Malerei:

Doch auf vielen Gemälden diente das Meer eher als Bühne oder bildete den stimmungsvollen Hintergrund für die eigentliche Thematik. Dies änderte sich mit

---

<sup>210</sup> Timm, Ernst: Die Nordische Gesellschaft Lübeck. In: Deutsch-Nordisches Jahrbuch für Kulturaustausch und Volkskunde (1924), 159–161, hier S. 159.

<sup>211</sup> Almgren / Hecker-Stampehl / Piper 2008, S. 20.

<sup>212</sup> Vgl. Dülffer 1973, S. 360.

<sup>213</sup> Vgl. Almgren / Hecker-Stampehl / Piper 2008, S. 14.

<sup>214</sup> Rosenberg, Alfred: Nordische Schicksalsgemeinschaft. In: Der Norden. Monatsschrift der Nordischen Gesellschaft 17 (1940), H. 8, S. 241–246, hier S. 246.

Beginn des 19. Jahrhunderts, als nun auch das „leere“ Meer und sogar die einzelne Welle Bildwürde erhielten. Das künstlerische Interesse galt nun vorrangig dem Naturerlebnis selbst, der unermesslich erscheinenden Weite und Tiefe des Meeres und seiner elementaren Gewalt [...].<sup>215</sup>

Diese Zuschreibung ähnelt nicht nur der Aussage Bußes, die der Leiter des DSW im Rahmen der Eröffnung der Berliner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* vorbrachte (vgl. Kapitel 2.2), sondern sie deckt sich auch mit dem Vorwort des dazugehörigen Ausstellungskatalogs:

Vorher wurden Landschaft und See im Hintergrund nur mehr zum Untermalen von Personen und Stimmungen verwandt. Jetzt aber wurde die Landschaft als solche entdeckt und mit ihr das Meer. Zuerst wurde etwa das Schiffs-Porträt in Auftrag gegeben, dann wurde die Küste erlebt und schließlich am gewagtesten und großartigsten das Meer an sich. Es wurden in fotografischer Treue überseeische Bilder gezeigt, bis sich dann die Malerei der See in allen ihren Spielarten zu dem vollen orchestralen Kunstwerk erhob [...].<sup>216</sup>

Auch die künstlerischen Beispiele aus der Geschichte der maritimen Malerei wurden ähnlich geschätzt und eingeordnet. So werden von der gegenwärtigen kunsthistorischen Position Maler des 19. Jahrhunderts wie Friedrich, Dahl und Achenbach als Vertreter einer subjektiven Landschaftsmalerei und glänzende Beispiele maritimer Malerei eingeordnet. Hervorgehoben wird insbesondere Friedrich, der „als erster deutscher Künstler die maritime Landschaft als Sujet entdeckte“<sup>217</sup> und genauso wie Dahl und Achenbach eine innerliche Neuauslotung von Mensch und Natur in seinen Bildern behandelte, was „ein großes Thema der Zeit“ war.<sup>218</sup> Im Nationalsozialismus erfolgte, unter anderem vorangetrieben durch den Kunsthistoriker Kurt Karl Eberlein (1890–1944/45?), eine ideologische Vereinnahmung Friedrichs, dessen Werk eine „nie gelöste Spannung zwischen Mensch und Natur“ darstellte.<sup>219</sup> Diese vollzog sich vor allem über Friedrichs subjektive „Stimmungslandschaften“, die „mit Deutscher Innerlichkeit in Verbindung gebracht“ wurden.<sup>220</sup> Das „Innere“ besetzt im Kontext nationalsozialistischer Kunstausslegung einen wichtigen Terminus, der oft mit dem „Inneren Erleben“ oder „Inneren Empfinden“ im Sinne einer deutschen Identität verknüpft wurde, was Rosenberg 1943 bekräftigte:

---

<sup>215</sup> Breymayer, Ursula: Mentalitätswandel. Meer und Strand als Themen der Malerei. In: Europa und das Meer. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, 13. Juni 2018 bis 6. Januar 2019. Hg. v. Doris Blume u.a. Berlin 2018, S. 420f., hier S. 420.

<sup>216</sup> Ausst.-Kat 1942, S. 2f.

<sup>217</sup> Wolff-Thomsen 2018, S. 155.

<sup>218</sup> Ebd., S. 156.

<sup>219</sup> Eberlein 1940, S. 29.

<sup>220</sup> Hinrichs, Nina: Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus. Kiel 2011, S. 172.

Gerade die deutsche Kunst ist im deutschen Volk niemals eine rein ästhetische Angelegenheit gewesen, niemals ein Spiel der schönen Äußerlichkeit, sondern das Äußere war stets Ausdruck des inneren Empfindens und des inneren Schönheitsbildes.<sup>221</sup>

Bei Friedrich wurde im Besonderen seine „Seelenlandschaft, die innere Landschaft, als Selbstbildnis ihrer Rasse“ von Eberlein hervorgehoben.<sup>222</sup> Friedrichs Kunst, aber auch die Epoche der Romantik, griffen diese Innerlichkeit scheinbar vorbildlich auf, da sie laut Eberlein das „nationale Wiedererwachen Deutschlands zu sich selbst“ darstellte.<sup>223</sup>

Neben den Überschneidungen der Wortwahl und den herangezogenen Beispielen heutiger und nationalsozialistischer Einordnung maritimer Malerei in Deutschland im 19. Jahrhundert, lohnt sich ein Blick auf die Betrachtung der Malerei Ende des 19. bis zum ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Künstler, wie Max Liebermann (1847–1935) werden heute unter anderem in die Tradition der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts eingeordnet, indem sie sich mit der Faszination des Meeres künstlerisch auseinandersetzten. Liebermann erweiterte das Sujet des Meeres, indem er es „zu einem Ort des Müßigganges“ umdeutete.<sup>224</sup> Durch Szenen der Entspannung und der Freizeitbeschäftigung fungiert das Meer als „Erinnerungsort“, das „die Gedanken an einen schönen Sommertag an der Küste“ wachhält.<sup>225</sup> Als expressionistischer Vertreter projizierte Max Beckmann (1884–1950) hingegen seine innere Gefühlslage auf die See und erhob damit einen Besitzanspruch auf das Meer.<sup>226</sup> Hinsichtlich des verwendeten Sujets, das sich in Strandmotive der französischen Impressionisten einreichte,<sup>227</sup> unterscheidet sich Beckmanns Werk aus heutiger Perspektive nur wenig von den im Nationalsozialismus gefeierten Malern wie beispielsweise Autor Magnus Weidemann (1880–1967). Während aber Beckmanns Kunst von den Nationalsozialisten als „entartet“ diffamiert wurde, konnte Weidemann auf der *Meer*-Ausstellung mit seinen Werken beeindrucken.<sup>228</sup> Freilich wurde Beckmann nicht wegen seiner Küstendarstellungen im Nationalsozialismus diffamiert, dennoch zeigt sich hier das Problem der inhaltlichen Unbestimmtheit der Rezeption von maritimer Malerei durch die Nationalsozialisten, da es schwer fällt klare Kriterien für systemgeförderte und diffamierte maritime Malerei zu benennen. In der

---

<sup>221</sup> Rosenberg, Alfred: Zum 30. Januar 1943. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 6.

<sup>222</sup> Eberlein 1940, S. 29.

<sup>223</sup> Ebd., S. 11.

<sup>224</sup> Wolff-Thomsen 2018, S. 160.

<sup>225</sup> Ebd.

<sup>226</sup> Vgl. ebd.

<sup>227</sup> Vgl. Westheider, Ortrud: Max Beckmanns Meereslandschaften und die Tradition der Moderne. In: Max Beckmann. Menschen am Meer. Ausst.-Kat. Bucerius Kunstforum Hamburg, 9. November 2003 bis 1. Februar 2004. Hg. v. Heinz Spielmann und Ortrud Westheider. Ostfildern-Ruit 2003, S. 24–30, hier S. 24f.

<sup>228</sup> Weidemann hält in seiner Autobiographie fest, wie erfolgreich die Ausstellung für ihn gewesen war: „[F]ünf Bilder von mir fand ich gehängt: ein großer Vorzug, da von allen anderen Ausstellern höchstens zwei Bilder da waren. Und vier wurden schon am ersten Tag verkauft!“. Vgl. Weidemann, Magnus: Mein Leben. Erkenntnis und Gestaltung [1958]. Nachlassarchiv Kiel (unveröffentlicht), S. 214. Zit. n. Hinrichs 2017, S. 200.

nationalsozialistischen Rezeption von figurativer Malerei wurden rassische Kriterien des gesunden Körpers für geartete Kunst und kranke oder missgebildete Körper für „entartete“ Malerei festgelegt, womit man eine Abgrenzung vornehmen konnte.<sup>229</sup> Für die maritime Kunst existierten jedoch solche Definitionsmerkmale nicht. Und so folgte eine nationalsozialistische Abgrenzung von der maritimen Malerei des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts weniger über bestimmte Bildinhalte, von denen man sich distanzieren konnte, sondern viel mehr über gesellschaftliche Umbrüche, die zu einem scheinbar veränderten Sehverhalten der Künstler\*innen geführt haben.

Wie in Kapitel 3.1 beschrieben, beklagten die Nationalsozialisten für diese Zeit einen Verlust der Volksnähe in der Kunst, die zuungunsten eines subjektiven Empfindens und Selbstzweckes hatte weichen müssen. Werke wie jene von Liebermann und Beckmann wurden damit angesprochen, die nach den Nationalsozialisten das Subjektive in den Vordergrund ihres künstlerischen Schaffens stellten. So wurde in der Besprechung im *Völkischen Beobachter* zur Ausstellung *Seefahrt und Kunst* folgender Umstand bemängelt:

Dieser Versuch, eine Ausstellung dieses Umfangs nur aus Seemotiven zusammenzustellen war ein Wagnis, denn gerade dieses Stoffgebiet der Malerei war dadurch, daß die Künstler das Seemotiv vernachlässigten, und in der Hauptsache der Kitsch das Bedürfnis nach Seedarstellungen befriedigte, künstlerisch in einen schlechten Ruf geraten.<sup>230</sup>

So hat sich aus der Sicht der Nationalsozialisten und des DSW ein Bruch in der künstlerischen Auseinandersetzung mit maritimer Malerei vollzogen. Doch nicht nur die Verschiebung der künstlerischen Subjektivität in der avantgardistischen Kunst sollte vermeintlich zum Verlust des Gesamterlebnisses in der maritimen Malerei beigetragen haben. Laut Werner Rittich (1906–1978), Kunstschriftsteller beim *Völkischen Beobachter*, sollen durch technische Errungenschaften des 19. Jahrhunderts auf einmal ästhetische Perfektionen im Fokus der Künstler\*innen gestanden haben, gerade im Kontext von Kriegsmarinedarstellungen, und weniger das Gesamterlebnis auf See:

Die Entwicklung der Marine unter Ausnutzung der neuen technischen Errungenschaften erforderte auch hier ein konstruktives Wissen um das Objekt, schuf auch hier einen Kreis von besonders Interessierten, deren Wünsche nun wieder die Künstler dazu drängten, „Schiffsporträts“ zu schaffen und dabei das Illustrative zuungunsten des Kunstwerkes in den Vordergrund zu drängen.<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Vgl. Böhnigk, Volker: Kunst und Typus. Zur rassisch fundierten Ästhetisierung der nationalsozialistischen Kunst. In: ders. / Stamp, Joachim (Hg.): Die Moderne im Nationalsozialismus. Bonn 2006, S. 145–177, hier ab S. 170.

<sup>230</sup> Anonym: *Seefahrt und Kunst*. Heroisches Seemannsleben und technischer Erfindergeist in der deutschen Malerei. In: *Völkischer Beobachter* Nr. 285 vom 20. Oktober 1935, S. 6.

<sup>231</sup> Rittich 1943, S. 8.

Die von Rittich beschriebene „Erstarrung“ der Kunst,<sup>232</sup> die nicht nur den maritimen Themenbereich einnahm, sondern alle Kunstbereiche betraf, sollte mit dem Übergang zum Nationalsozialismus überwunden werden. Durch die Festigung eines Reichsgedankens begannen dem DSW zufolge, „die Deutschen als Gesamtheit“ die See wieder zu begreifen:

Seitdem hat die deutsche Seemalerei, vor allem auch quantitativ, einen beachtenswerten Aufschwung zu verzeichnen; denn der deutsche See-Gedanke, der damals mit dem Namen Tirpitz verbunden war, fiel auf fruchtbaren Boden. Hatten doch Deutsche aller Schattierungen schon seit Jahrhunderten die See befahren, hatte doch die Sehnsucht nach Übersee mehr oder minder bewußt im Volk geschlummert. Schienen doch die nordischen Völker seit jeher zur Seefahrt rassisch bestimmt.<sup>233</sup>

Damit evozierte das DSW eine nationale Erhöhung der maritimen Malerei und machte sie somit zu einem Bestandteil einer deutschen Identität. Die Aussage, dass Deutschland einer Seetradition angehörte, wurde vor allem mit einem proklamierten Erbe zu den nordischen Seefahrern der Wikinger begründet und manifestiert. Schon in der *Seefahrt und Kunst*-Ausstellung wurde hervorgehoben, dass durch eine Verwandtschaft zu den Wikingern der Deutsche seit jeher ein Entdecker gewesen sei, „den es immer hinaus auf See gezogen habe, in den Kampf um die und mit der See.“<sup>234</sup> In diesem Zusammenhang spielt wieder der Begriff des „Nordischen“ eine grundlegende Rolle, der, wie von Scholz 1938 in seinem Vortrag *Der nordische Gedanke in der Kunst* noch einmal bekräftigt, „im wörtlichsten Sinne als Rassebegriff und nicht als eine geographische Bezeichnung aufzufassen ist.“<sup>235</sup> Dennoch schloss dieser rassisch-völkische Gedanke den nördlichen Teil Zentraleuropas, also die skandinavischen Länder mit ein, da man sich diesen Völkern kulturell und wirtschaftlich nahe fühlte.<sup>236</sup> Im Sinne einer „Pflege des nordischen Gedankens“<sup>237</sup> wurde „eine tiefe innere Beziehung zur See und allem, was mit ihr zusammenhängt“ herausgestellt.<sup>238</sup> Wie der Reichsgeschäftsführer der Nordischen Gesellschaft, Ernst Timm (1896–?), in seiner Ausführung über den „nordischen Gedanken“ postuliert, verkörperte Deutschland diesen par excellence: „Deutschland rechnet sich nicht nur selbst mit zum Gebiete des Nordens, sondern glaubt sogar, in Angelegenheiten des nordischen Gedankens [...] führend zu sein.“<sup>239</sup> Dazu gehörte die Pflege und Weiterführung des

---

<sup>232</sup> Rittich 1943, S. 8.

<sup>233</sup> Ausst.-Kat. 1942, S. 3f.

<sup>234</sup> Anonym 1935a, S. 2.

<sup>235</sup> Scholz, Robert: *Der nordische Gedanke in der Kunst*. Hamburg 1938 (= Schriftenreihe des Hamburg-Kontors der Nordischen Gesellschaft; 1), S. 1.

<sup>236</sup> Vgl. Timm, Ernst: *Nordisches Land – Nordischer Gedanke*. In: Wunderlich, Ernst (Hg.): *Deutschland und der Norden*. Stuttgart 1935 (= Auslandkundliche Vorträge der Technischen Hochschule Stuttgart; 10/11), S. 141–145, hier S. 142.

<sup>237</sup> Timm 1935, S. 144.

<sup>238</sup> Ausst.-Kat. 1935, S. 4f.

<sup>239</sup> Timm 1935, S. 143.

„nordischen Gedankens“, sodass die maritime Malerei ihren Teil zur Manifestierung der nordischen DNA im deutschen Volk beitragen konnte. Dieser Faktor und jener hervorgeholte Umstand, dass Deutschland in direkter Verwandtschaft zu den Wikingern stehen würde, machte es umso dringlicher, „die Ehrenrettung des Seemotivs“<sup>240</sup> im ‚Dritten Reich‘ durch das DSW voranzutreiben, das bis dahin scheinbar vernachlässigt worden war:

Es läßt sich nicht von der Hand weisen, daß die deutsche große Kunst nur wenig wirkliche Seebilder kennt. [...] Dabei ist festzustellen, daß gerade die Malerei durch das Seemotiv, aus dem Erlebnis der Schönheit des Meeres, aus dem Eindruck des kämpferischen Seemannslebens und der gewaltigen Arbeitsleistungen und der Schaffenskraft, die in der deutschen Schifffahrt zum Ausdruck kommen, die stärksten Anregungen empfangen könnte.<sup>241</sup>

Doch wurde nicht nur das Fehlen „wirkliche[r] Seebilder“ vor der Zeit des ‚Dritten Reiches‘ bemängelt. Das DSW beanstandete während des fortschreitenden NS-Regimes, dass in nationalsozialistischen Kunstaussstellungen eine geringe Anzahl maritimer Werke zu sehen war. In den GDK fand man „zwar immer wieder Motive aus bäuerlichem Leben, aus dem Handwerk, aus der deutschen Landschaft [...], aber so wenig von der See, von Schiffen, von Menschen an der See und auf der See“.<sup>242</sup> Gründe dafür wurden schnell gefunden:

Sicherlich gehört die Seemalerei oder, wie man sie herkömmlicherweise nennt: die Marinemalerei, zu den Kunstzweigen, bei denen es besonders schwer ist, Großes zu leisten. Der gute Seemaler wird selten das Empfinden haben, daß seine Kenntnis vom Meere vollkommen sei. Niemals wird er sagen können, daß er genug gelernt habe; denn sein Gegenstand hat ihm immer wieder Neues zu offenbaren.<sup>243</sup>

Was hier vorangetrieben wurde, war eine Aufwertung des Genres der maritimen Malerei, die sich dadurch von anderen Gattungen abhob, dass sich jene Künstler\*innen, die sich das Meer-Motiv zu eigen machten, immer wieder vermeintlich schwierigen Situationen aussetzen hatten, wenn sie das Meer als Gesamterlebnis einfangen wollten. Denn die ständige Bewegung des Meeres stellte Künstler\*innen vor die Herausforderung, rasch auf die sich verändernden Zustände reagieren zu müssen:

Welch eine Fülle von Motiven für den Maler, der schnell aufzufassen versteht; denn die Schnelligkeit ist neben der Einfühlung, ja beinahe neben der Seebefahrenheit, eine der wesentlichsten Voraussetzungen für den großen Maler zur See, der den

---

<sup>240</sup> Anonym 1935b, S. 6.

<sup>241</sup> Anonym 1942a, S. 12.

<sup>242</sup> Ebd. Fuhrmeister zufolge wurden insgesamt knapp 3000 Landschaftsbilder auf den GDKs gezeigt, was ein Viertel der gesamten Ausstellungsexponate ausmachte. Es wäre an anderer Stelle zu klären, bei wie vielen davon es sich um maritime Darstellungen gehandelt hat. Das konnte jedoch die Verfasserin dieser Arbeit in diesem Rahmen nicht leisten. Vgl. Fuhrmeister, Christian: Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937–1944. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 97–106, hier S. 98.

<sup>243</sup> Anonym 1942a, S. 12.

Ruch des Meeres in seine Werke einzufangen versucht, der Poesie und Dramatik in sich und ihnen vereint.<sup>244</sup>

Auf diese Weise wurde eine Abgrenzung von Künstler\*innen vollzogen, die sich mit unbewegten künstlerischen Motiven beschäftigen. Vertreter\*innen maritimer Malerei erhielten in diesem Kontext eine besondere Würdigung ihres künstlerischen Prozesses und wurden zugleich als sich ständig hinterfragende und innerlich zerrissene Persönlichkeiten inszeniert, denen sich das Sujet Meer immer wieder versperrte:

Wie oft muß der Seemann ‚nein‘ sagen zu einem Seebilde, das vielleicht künstlerisch empfunden und farbig schön sein mag, ihm aber die ihm von Jugend vertraute Umwelt – Meer, Himmel, Wolken, Schiff – fremd oder gar unmöglich erscheinen läßt.<sup>245</sup>

Die Voraussetzungen für eine künstlerische Produktion im Bereich der maritimen Malerei erforderte also nicht nur aus der Sicht des DSW eine besondere Auffassungs- und schnelle Umsetzungsgabe, sondern auch den Mut, sich einzugestehen, wenn ein Gemälde nicht dem inneren Empfinden der Künstler\*innen entsprach. Als umso bedeutsamer wurde ferner jener Umstand hervorgehoben, wenn Künstler\*in und Seemotiv zueinander gefunden haben: „Jedes erfolgreiche Seegemälde bedeutet daher ein gelöstes Problem, und jeder erfolgreiche Seemaler ist ein Mann, der ernsthaft mit einem widerstrebenden Stoff gekämpft hat und seine Leistung auf mühsam erworbenes Wissen gebaut hat.“<sup>246</sup> Vertreter\*innen maritimer Malerei waren für das DSW demnach nicht nur ausgestattet mit innerer Stärke und einer hohen Bewusstheit für ihre Herkunft und ihr Motiv, sondern repräsentierten in der Gesamtheit von Künstler\*in, Kunst und Betrachter innerhalb der nationalsozialistischen Kunstvorstellung einen Idealtypus:

Das umfassende Lebensgefühl, die Achtung elementarer Gewalten und menschlichen Führertums als weltbewegende Kräfte, die neue Beziehung zur Natur überhaupt, das Wissen um die Abhängigkeit der verschiedenen Lebenssphären innerhalb eines gemeinsamen Organismus, die wiedererweckte elementare Erlebnisfähigkeit – alle diese in unserer Zeit neu erwachten und gepflegten und seelischen Eigenschaften und Beziehungen drängten Künstler und Betrachter dazu, das Gebiet der Marinemalerei aus seiner Isoliertheit herauszureißen und auch innerhalb der Kunst aus den ihrem Gehalt und ihrer Bedeutung nach richtigen Platz zu stellen.<sup>247</sup>

---

<sup>244</sup> Ausst.-Kat. 1942, S. 2.

<sup>245</sup> Anonym 1942a, S. 12.

<sup>246</sup> Ebd.

<sup>247</sup> Rittich 1943, S. 8f.

In diesem Sinne war für das DSW die erste Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* in Berlin ein besonderes Ereignis, von mutmaßlich 500 für das Admiral-von-Trotha-Preisausschreiben *Das Meer und die Kunst* eingesandten Gemälden rund 80 Werke auszuwählen, die augenscheinlich in höchstem Maße die Ansprüche maritimer Malerei erfüllten und das Innere der deutschen Kunst in den Kunstwerken verdeutlichten. Auf welche Weise die ausgewählten Ausstellungsobjekte im Berliner Künstlerhaus zu sehen waren, um eine Steigerung ihrer Wirkung zu erzielen, wird im nächsten Kapitel zur Rekonstruktion der Hängung zu ermitteln sein.

## 5. Werkanalysen der Berliner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler*

### 5.1 Ein Gang durch die Ausstellungsräume des Berliner Künstlerhauses

Dank des wertvollen Materials von fünf fotografischen Aufnahmen aus dem Berliner Künstlerhaus sowie des Gebäudegrundrisses aus dem Jahr 1898 (Abb. 18) können nun die Gemäldehängung, die Raumaufteilung und der vorgegebene Weg der Besucher teilweise nachvollzogen werden.<sup>248</sup> Dabei soll Schärers These, dass Ausstellungen als Kommunikationsprozesse fungieren, nun zur Anwendung kommen. In seiner 2003 veröffentlichten Schrift analysiert der Autor Ausstellungen als intendierte Kommunikationsprozesse,<sup>249</sup> die durch vier Elemente bestimmt werden: „Sachverhalte (Botschaft), Vermittler (Sender), Ausstellung (Medium) und Besucher (Empfänger).“<sup>250</sup> Als Sachverhalt und Ausgangspunkt der hier behandelten Ausstellung trat das Ergebnis des Admiral-von-Trotha-Preisausschreibens *Das Meer und die Kunst* hervor, das mit der Botschaft verknüpft wurde, bei den Besuchern ein Bewusstsein für ein maritimes Deutsches Reich zu wecken, indem man „die Schönheit und den Reiz alles dessen, was mit dem Meer zusammenhängt“ präsentierte.<sup>251</sup> Als Vermittler der Botschaft fungierten zum einen die ausgestellten Künstler\*innen und deren Exponate. Aber auch die Ausrichter des Preisausschreibens und der Ausstellung, das DSW und das Amt Bildende Kunst, traten als Vermittler hervor. Letzteres in der Funktion des Mitausrichters, aber auch als Hausherr, da die Kunstschau in den Ausstellungsräumlichkeiten des Amtes stattfand. Das Künstlerhaus

---

<sup>248</sup> Die Ausstellungsansichten und der Gebäudegrundriss werfen allerdings an der einen oder anderen Stelle Fragen bezüglich der tatsächlichen Lokalisierung auf. Es ist möglich, dass sich die Raumaufteilung durch Umbauten im Laufe der Jahre noch einmal verändert hat und der Grundriss von 1898 im Jahre 1942 nicht mehr aktuell war, da bei drei von fünf Ausstellungsansichten nicht hundertprozentig gesichert ist, wo diese Raumausschnitte zu lokalisieren waren. Die Verfasserin dieser Arbeit weist daraufhin, dass im Verlaufe dieses Kapitels nur Vermutungen über die Raumaufteilung angestellt werden können, da ihr nur begrenztes Material zur Analyse zur Verfügung stand.

<sup>249</sup> Vgl. Schärer 2003, S. 101.

<sup>250</sup> Ebd., S. 99.

<sup>251</sup> Buße 1941.



bildete also den Rahmen für die Ausstellung und repräsentierte zugleich die NSDAP, da sowohl das DSW als auch das Amt Bildende Kunst der Partei zugehörig waren. Der Ausstellungsort diente gleichzeitig als Bedeutungsrahmen, in dem die Kunstwerke zueinander und zum Betrachter in Beziehung gesetzt werden, womit der Ausstellungsort nie neutral gesehen werden kann. In diesem Falle fungiert das Künstlerhaus als Repräsentationsort für den Staat und die Partei und gibt daher einen inhaltlich staatlich-gelenkten Rahmen vor, in dem sich die Besucher bewegen werden. Die Ausstellungsräume und die Exponate vereinen sich nach Schärers Methode zum Medium der Ausstellung, das die Botschaft zum Empfänger, dem Besucher, sendet. Die zu sendende Botschaft war die Weckung des Bewusstseins deutscher Seegeltung. Eine deutsche Identität, die, wie in Kapitel 4 dargelegt, schon seit jeher stark mit dem Meer verbunden gewesen sein sollte, sollte durch die Exponate vermittelt werden. Somit lässt sich mutmaßen, dass die Ausstellung identitätsstiftend auf die Besucher einwirken sollte. Die Exponate wurden zu Gedächtnisträgern, die die Besucher zum einen auf individueller Ebene ansprechen konnten, indem diese die Kunstwerke mit persönlichen Erinnerungen verknüpften und damit ihre eigene Realität innerhalb der Ausstellung bildeten. Zum anderen auf kollektiver Ebene, um durch eine fragmentierte Erzählweise der Ausstellungsmacher, in der Deutschland in die Tradition eines Seefahrervolkes gerückt wurde und die tatsächliche politische Lage des Seekrieges ausgespart wurde – wie im Verlauf der Werksanalyse zu zeigen sein wird –, eine Stärkung der Volksgemeinschaft zu erzielen. Hier kann Bennetts These, dass der Staat durch Museen und Ausstellungen ein Machtinstrument zur Verfügung hat, um erzieherisch auf die Bevölkerung zu wirken, unterstützend hinzugezogen werden.<sup>252</sup> Auch wenn man um eine tatsächliche Wirkung der *Meer*-Ausstellung auf die Besucher nicht weiß, so stand ein erzieherischer Auftrag auf der politischen Agenda des DSW und des Amtes Bildende Kunst und war damit durchaus in der Ausstellung spürbar.

Innerhalb dieses Kommunikationssystems ergeben sich für Schärer zudem vier Ausstellungssprachen, durch die man Ausstellungen definieren kann: die didaktische, theatrale, assoziative und ästhetische.<sup>253</sup> Lediglich letztere kann auf die *Meer*-Ausstellung angewendet werden, die Exponate in den Vordergrund stelle und Kunstgenuss ermögliche: „Von den Besuchern wird ehrfürchtiges und stilles Bewundern, ein inneres Mitschwingen erwartet.“<sup>254</sup> Die Ausrichter integrierten zudem keinerlei Textteile innerhalb der Ausstellungsräume. Sie wurde als reine Kunstschau initiiert, die keiner narrativen Erzählweise folgte und die die Exponate durch thematische und zeitliche Gemeinsamkeiten zueinander brachte, da diese Schau nur mit zeitgenössischen Künstler\*innen bestückt war.

---

<sup>252</sup> Vgl. Bennett 2017, S. 358–360.

<sup>253</sup> Vgl. Schärer 2003, S. 114–128.

<sup>254</sup> Ebd., S. 123.

In den Wettbewerbsbedingungen und Ausstellungsbesprechungen wurde keine genaue Zielgruppe benannt, weswegen davon ausgegangen werden kann, dass im Sinne des DSW, die Gesamtheit des Volkes für deutsche Seegeltung zu sensibilisieren, alle deutschen Bürger angesprochen waren. Die Veranstalter stellten jedoch ein vermeintlich anspruchsvolles Publikum heraus: „Aber unser deutsches Volk von heute ist gegenüber den früheren Generationen, die weit weniger reisten und viel weniger Gelegenheit hatten, sich persönlich mit der See und den Dingen der See vertraut zu machen, dementsprechend kritischer gestimmt.“<sup>255</sup> In Anbetracht des in Kapitel 3.2 erwähnten Abkommens des DSW mit dem OKM waren sicherlich vor allem junge Männer erwünscht, die sich im Angesicht dessen, wofür es sich augenscheinlich lohnte zu kämpfen, bei der Kriegsmarine melden würden. Bei der nun folgenden Analyse des Ausstellungsdisplays steht die Frage im Fokus der Untersuchung, inwieweit man durch eine bestimmte Präsentationsweise versuchte, Kommunikationsprozesse anzuregen, um bei den Besuchern Assoziationen hervorrufen zu können, die zu einer Bewusstwerdung für ein maritimes Deutsches Reich führen konnten.

Über die prunkvolle Treppe der Eingangshalle (Abb. 5) erreichten die Besucher den ersten Ausstellungsraum (Abb. 19), der mit Oberlichtfenstern ausgestattet und zugleich der größte Raum der Ausstellung war. Dieser Raum gab eine auf den ersten Blick konträre Bilderanordnung preis. Die Ausstellungsansicht zeigt zwei Wände, die mit insgesamt sieben Gemälden behangen sind. Vier davon thematisieren Darstellungen, die im Kontext der Seefahrt sowie eines technischen Fortschritts stehen. Das auf der Ausstellungsaufnahme am rechten Bildrand befindliche Gemälde *Hamburger Hafen-Ausfahrt* (Abb. 20) von Ottomar Anton (1895–1976) sowie das links daneben hängende und ausgezeichnete Werk von Bohrdt, *Morgennebel an der Emsmündung* (Abb. 9), verarbeiteten die Darstellung von Schiffsansammlungen auf Flussläufen in unterschiedlicher Weise: Während Anton die Visualisierung der Fortschrittlichkeit in den Fokus rückte, indem er ein gigantisches Dampfschiff mit Hilfe von Schleppern durch den Hamburger Hafen vorbei an einem Dock fahren lässt, verbildlichte Bohrdt innerhalb seines Werkes eine morgendlich ruhige Stimmung, in der ein kleines Ruderboot auf der ruhigen Ems fahrend auf zwei aus dem Nebel hervortretende Segelschiffe trifft. Diese Szenerie scheint wie aus der Zeit gefallen und deutet die Tradition deutscher Schifffahrt an. Bohrdts Gemälde muss – sollte die Anordnung der Ausstellungsräume stimmen – das erste Werk gewesen sein, das die Besucher beim Eintritt in die Ausstellung erblickten, sodass es also als ein Hauptwerk der Kunstschau eingeordnet werden kann. Links neben diesen beiden Werken hängen zwei in kleinem Format gemalte und nicht zu identifizierende Werke, die das offene Meer einmal in ruhiger, einmal in stürmischer Weise präsentieren. Auf der linken Wand wurden zwei Werke

---

<sup>255</sup> Anonym 1942a, S. 12.

präsentiert, die, parallel zu Anton und Bohrdt, wieder das Sujet des Schiffes aufgreifen. In Walter Hemmings (1894–1979) Darstellung „*Wilhelm Gustloff*“ geht in See wird das Passagierschiff der KdF-Gemeinschaft von Schleppern durch den Hafen geleitet.<sup>256</sup> Links daneben befindet sich Fritz W. Schulz' ebenfalls ausgezeichnetes Werk *Herren des Atlantik* (Abb. 12), das auf kraftvolle Weise zwei U-Boot zeigt, welche sich auf stürmischer See befinden. Zusätzlich zu diesen sechs Werken erhielt ein Porträt von Admiral Adolf von Trotha (Abb. 21), gemalt von Paul Heymann (1883–?), einen Platz in der Ausstellung. Dieses im Ausstellungskatalog nicht erwähnte und daher vermutlich nachträglich hinzugezogene Gemälde verbindet den Gründungsleiter des DSW mit Darstellungen des Meeres, der Traditionen und den technischen Errungenschaften durch Häfen, Großschiffe und U-Boote. Damit visualisieren und vereinen diese Werke künstlerisch das, was von Trotha über Deutschlands Rolle in der Welt einst äußerte:

Darüber hinaus müssen wir aber, um uns der Sendung des Deutschtums in der Welt bewußt zu werden, den Blick über das weite Meer in die Welt lenken... Die Küsten und Häfen, der weltumspannende Handel, die vorwärtstrebende Industrie und die Ausfuhr sowie die geistigen Leistungen auf allen Gebieten müssen den Pulsschlag des Deutschtums bis in die fernsten Winkel des Erdballs fühlbar machen. Nur das Volk ist in Wahrheit frei, das für seine Einheit die freie Seegeltung als entscheidenden Faktor erkennt, das sich die Gleichberechtigung auf dem Weltmeer erringt.<sup>257</sup>

Beim Blick durch diesen ersten Ausstellungsraum fällt auf, dass unter den Exponaten kleine Plättchen angebracht wurden, die aufgrund der geringen Größe nicht auf Künstler\*in, Werktitel und Entstehungsjahr verweisen konnten. Solche Plättchen fanden sich auch bei den GDK wieder, auf denen Nummern geschrieben wurden, die wiederum auf die dazugehörigen Ausstellungskataloge verwiesen. In diesen wurden Künstler\*in, Werktitel und Technik verzeichnet (genauso wie die Nummern in den Katalogen der *Meer-Ausstellung*, außer, dass hier nur vereinzelt die Technik genannt wurde),<sup>258</sup> lediglich das Entstehungsjahr fehlte. Auf diese Weise konnten laut Ines Schlenker „Arbeiten von der zeitgenössischen, nationalsozialistischen Kunst vereinnahmt werden, die in Wirklichkeit schon während der Weimarer Republik entstanden waren.“<sup>259</sup> Auch wenn man aufgrund der Auflösungsqualität der Ausstellungsansichten nicht eindeutig belegen kann, dass es sich bei den Plättchen unter den Exponaten der *Meer-Ausstellung* auch um Nummern

<sup>256</sup> Dieses Gemälde kann nicht eindeutig Hemming zugeordnet werden. Lediglich Vergleichsfotografien führen zu der Annahme, dass es sich hierbei um Hemmings Darstellung des Schiffs „Wilhelm Gustloff“ handelt.

<sup>257</sup> Von Trotha. Zit. n. Düllfer 1973, S. 360.

<sup>258</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1942, S. 8–14.

<sup>259</sup> Schlenker, Ines: *Die Großen Deutschen Kunstausstellungen* und ihre Auswirkungen auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb. In: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, 26. Januar bis 29. April 2007. Hg. v. Hans-Jörg Czech und Nikola Doll. Dresden 2007, S. 258–267, hier S. 261.

handelte, so liegt der Verdacht doch sehr nahe, da zumindest in den GDK dieses Prinzip wiederholt Verwendung fand. Auch in dieser Ausstellung befanden sich Werke, die vielleicht nicht in der Weimarer Republik, aber zumindest vor dem Preisausschreiben angefertigt wurden.<sup>260</sup>

Durch die in der ersten Raumansicht zu erkennende Tür kann man schon einen kleinen Blick in jenen Schauraum werfen, in den die Besucher als nächstes geleitet wurden. Durch das Heranzoomen der Abbildung meint die Verfasserin dieser Arbeit in dem angeschnittenen Gemälde im nächsten Raum das beim Preisausschreiben mit Anerkennung ausgezeichnete Gemälde *Sonnenaufgang an der Nordsee* von Bachmann (Abb. 10) auszumachen. Das würde aus der Perspektive der Ausrichter gut gepasst haben, denn die nächste Raumansicht (Abb. 23) verrät, dass in diesem Saal auch die Zweit- und Drittplatzierten des Preisausschreibens – Kiefer und Diefenbach – zu finden waren und somit mindestens drei Ausstellungssperlen vereint wurden. Diese Raumansicht zeigt die Weiterführung eines breiten Themenspektrums, womit schon im ersten Ausstellungsraum begonnen wurde. Dieser Umstand dürfte vor allem damit zu begründen sein, dass die beiden Räume die größten der fünf Ausstellungsräume waren, damit am meisten Platz boten und durch die Oberlichtfenster für ideale Lichtverhältnisse sorgten. Insgesamt zehn Werke sind in dieser zweiten Aufnahme zu erkennen. Kiefers Gemälde zweier Seeadler (Abb. 8), die über die Nordsee gleiten, wird auf der linken Seite umrahmt von Hemmings Werk *Segelschulschiff „Horst Wessel“ im Atlantik*,<sup>261</sup> das ein prachtvolles Segelschiff auf weitgehend ruhiger See zeigt, und auf der rechten von einer Szenerie, die vom Meer aus den Blick in Richtung Küste lenkt, wo ein kleines Fischerboot vor einem felsigen Landstrich entlangfährt. Beide Werke sind in ihren Formaten kleiner als das Werk Kiefers, wodurch seine Seeadler noch mehr Wirkungskraft entfalten konnten. Der Gewinner des dritten Platzes, Diefenbach, erhielt in diesem zweiten Ausstellungsraum für sein Gemälde *Netzeinholen auf Hochseekutter* (Abb. 2) ebenfalls einen Platz zwischen zwei kleinen, an Wandvorsprüngen hängenden Gemälden. Der Künstler greift mit seinem Werk das Motiv einer zusammenhaltenden Schiffsmannschaft auf, die sich auf einem Kutter der schweren Arbeit widmet; ein für die Nationalsozialisten ebenso starkes Motiv wie das von Ernst Rusch (1886–1955) dargestellte U-Boot, das sich durch das raue und stürmische Meer schiebt (*U-Boot westwärts*, Abb. 24) und sich rechts von Diefenbachs Werk befindet. Links von Diefenbachs Werk hängt ein thematisch scheinbar weniger kraftvoll wirkendes Gemälde.

---

<sup>260</sup> Vgl. Anm. 59. Zum Beispiel wurde Albert Hennigs (1896–1955) Gemälde *Nordmeerlandschaft* wurde schon bei der GDK 1941, die am 26. Juli eröffnet wurde, unter dem Titel *Heroische Landschaft* ausgestellt. Daher wurde das Werk nicht extra für das Preisausschreiben angefertigt, da dieses erst im September 1941 ausgerufen wurde. Vgl. URL: <<http://www.gdk-research.de/de/obj19363993.html>> (20.07.2019) sowie das Gemälde in der vierten Ausstellungsansicht (Abb. 22).

<sup>261</sup> Dieses Gemälde kann nicht eindeutig Hemming zugeordnet werden. Lediglich Vergleichsfotografien führen zu der Annahme, dass es sich hierbei um Hemmings Darstellung des Schiffs „Horst Wessel“ handelt.

Otto Heinrich (1891–1967) (Abb. 25)<sup>262</sup> zeichnet mit einer Darstellung eines Küstenabschnittes ein Bild der Abgeschiedenheit, indem am Strand ein Fischernetz über der provisorisch aus Holzstämmen gebauten Wäscheleine hängt und im Hintergrund hinter den Dünen sich eine Formation aus Bauernhäusern emporhebt. Mit diesem Werk thematisiert der Künstler das bodenständige Leben an der Küste. Die zwei Gemälde links neben dem von Heinrich fügen sich in das breit interpretierte Thema der Küste ein: Zum einen wird ein abgebildeter Küstenabschnitt von sich aufbauenden Wellen dominiert, zum anderen überwiegt in dem danebenhängenden Gemälde eine Felsformation am Strand. Insgesamt überwiegen in dieser Ausstellungsansicht die Diversität von Küstendarstellungen. Die letzten beiden zu besprechenden Werke dieser Ansicht sind am rechten Bildrand der Aufnahme platziert. Diese thematisieren den technischen Fortschritt durch Cornelius Wagners (1870–1956) *Hamburger Hafen* (Abb. 26), aber auch die Seefahrt wird durch ein deutlich kleineres Werk, bei dem drei Schiffe in Richtung Horizont unterwegs sind, verbildlicht. Dieser Raum bündelt zusammengekommen einen Großteil jener Motive, die für die Veranstalter von Interesse waren: Küstendarstellungen, Schiffsmannschaften auf See, reine Landschaftsansichten des Meeres, die ein Gefühl von Weite auslösen konnten, und die zivile als auch militärische Seefahrt. Mit der Methode, große Exponate zwischen kleinere zu platzieren, konnten die kleineren in ihrer thematischen Ausrichtung die großen Exponate in deren Wirkung unterstützen.

Laut der Grundrisse aus dem Jahr 1898 führt ein Durchgang nördlich des zweiten Ausstellungsraumes in einen weiteren Raum, der um einiges kleiner als die ersten beiden Räume, aber auch noch wie diese mit Oberlichtfenstern ausgestattet gewesen sein soll. Diese Ausstattungsmerkmale weisen auch die dritte (Abb. 27) und vierte (Abb. 28) Ausstellungsansicht auf. Hinsichtlich der sich ähnelnden unteren Wandverkleidungen, den Stuckpartien an der Decke, den (angedeuteten) Oberlichtfenstern und den Halterungen für die Exponate kann zudem angenommen werden, dass diese beiden Ansichten zu einem gemeinsamen Raum gehören. Es gibt aber nicht aufzulösende Zweifel daran, dass diese Raumansichten den dritten Ausstellungsraum nicht widerspiegeln.<sup>263</sup> Die Verfasserin nimmt sich jedoch das Recht heraus, diese beiden Raumansichten an dieser Stelle zu

<sup>262</sup> Dieses Werk kann nicht zu eindeutig zu einem der sechs ausgestellten Werke von Otto Heinrich zugeordnet werden (Vgl. Ausst.-Kat. 1942, S. 10), lediglich eine handschriftliche Notiz mit seinem Namen befand sich auf der Rückseite der fotografischen Aufnahme aus der Photothek des ZI, weswegen die Verfasserin annimmt, dass das Werk von Heinrich gemalt wurde.

<sup>263</sup> Die dritte Ausstellungsansicht gibt noch einmal einen Blick zurück in den zweiten Ausstellungsraum preis, der eine andere Wandvertäfelung zeigt, als die zweite Ausstellungsansicht aufweist. Gleichzeitig gibt es Unterschiede in der Anordnung des Parkettbodens. Was allerdings auch angenommen werden könnte, ist, dass die zweite Raumansicht nicht den zweiten Ausstellungsraum widerspiegelt. In beiden Fällen kommt man unweigerlich zu der Frage, inwieweit der Grundriss seit 1898 noch einmal verändert wurde. Wie die Verfasserin es auch gedreht und gewendet hat, das Rätsel um die Raumaufteilung kann nicht aufgelöst werden.

beschreiben, auch wenn diese möglicherweise den tatsächlichen Ausstellungsverlauf nicht wiedergeben.

Die in der dritten Ausstellungsansicht gezeigten drei Exponate verbindet das Sujet der Küste, das von jedem Künstler oder jeder Künstlerin unterschiedlich malerisch umgesetzt wurde. Das rechte Werk zeigt mehrere Segelschiffe, die der stürmischen See standzuhalten versuchen. Die in das Meer hinausragende Kaimauer mit drei Personen darauf kommt dem größten der drei Segelschiffe dabei gefährlich nahe. Dieses Gemälde hat große Ähnlichkeiten mit Achenbachs Werk *Leuchtturm bei Ostende*, das 1935 in der *Seefahrt und Kunst*-Ausstellung zu sehen gewesen ist. Das Gemälde links davon veranschaulicht das Auftreffen eines Segelschiffes auf einen Küstenabschnitt, an dem zwei Personen in Richtung des Schiffes blicken. Die dargestellte Gischt weist darauf hin, dass auch dieses Meer in starker Bewegung ist. Die dritte Darstellung zeigt dagegen einen ruhig gehaltenen Dünenlandstrich, hinter dem Dächer von Häusern hervorgucken. Diese Darstellung deutet durch die weichen Dünenhügel und die kleinen Bauernhäuser auf eine norddeutsche Küstenlandschaft hin und kann somit ein Gefühl von Heimat hervorrufen. Diese Ausstellungsansicht ermöglicht zudem noch einen Blick in den Nebenraum, wo Wagners *Elbemündung bei „Elbe I“* (Abb. 29) hängt, das wie sein weiteres in der Ausstellung platziertes Gemälde wieder das Thema des technischen Fortschritts in Form einer Hafenansicht mit einer Vielzahl verschiedener Schiffe aufgreift. Jedoch gibt es keine weitere Raumansicht, in der man Wagners Werk noch einmal ausmachen kann. Somit kann auch kein Rückschluss darauf gezogen werden, in welcher künstlerischen Umgebung sich dieses Werk in der Ausstellung befunden hat.

In der vierten Ausstellungsansicht dominiert das Thema der vielfältigen Küstenabschnitte. In fünf Gemälden werden Darstellungen von schroffen in die Höhe ragenden Klippen, die sich gegen das wilde Meer stellen, neben friedvolle und einsame Küstenabschnitte platziert. Von diesen Gemälden können nur jene von Paul Lehmann-Brauns (1885–1970) und Hennig identifiziert werden.<sup>264</sup> Letzterer zeigt mit seinem Gemälde *Nordmeerlandschaft* (Abb. 22) spitz in die Höhe ragende Gebirgsformationen, die ins ruhige Meer hineinlaufen und von Nebel umhüllt werden. Lehmann-Brauns' in der Mitte der Ausstellungsansicht platziertes Gemälde *Nordseestrand* (Abb. 30) zeigt einen ruhigen Küstenabschnitt, an dem in der rechten Bildhälfte ein kleines Boot an Land liegt. Zwei Personen, die längliche Gegenstände auf ihren Schultern tragen, entfernen sich von diesem und laufen den Strand entlang. Die Exponate beider Raumansichten vereinigt die Vielseitigkeit des Meeres. Die Künstler\*innen visualisierten das Meer zum einen als nicht zu bändigendes kraftvolles

---

<sup>264</sup> Elke Gennrich sei ausdrücklich für das Telefonat gedankt, das wir bezüglich ihres Großvaters, Paul Lehmann-Brauns, geführt haben. Vgl. ihre Publikation: *Der Landschaftsmaler Paul Lehmann-Brauns. Biographie (1885–1970) und Werkverzeichnis der Gemälde*. Heide 2004.

Naturelement, das sich an die Küsten wirft und sich an diesen abarbeitet. Zum anderen wurde durch die Werke die Thematik des Lebensraumes aufgeworfen. Durch entsprechende landschaftliche Besonderheiten der norddeutschen Küstenabschnitte (Dünen, Reetdachhäuser) wurden heimatliche Bilder konstruiert, die auf die Besucher identitätsstiftend wirken konnten.

Die fünfte und letzte zu analysierende Ausstellungsansicht (Abb. 31) führte die Besucher in den vierten Ausstellungsraum, der durch Seitenfenster natürlich beleuchtet wurde. Die im Ausstellungskatalog angekündigten Werke der Marine-Kriegsmaler und P.K.-Zeichner Willy Karb (?–?), Hans Tress (?–?), Benkert (?–?) und Lothar-Günther Buchheim (1918–2007) waren in diesem Raum vertreten.<sup>265</sup> Diese kleinformatigen Zeichnungen hingen in zwei Reihen übereinander im Raum. Sie zeigen den Arbeitsalltag auf Kriegsschiffen, indem Soldaten bei der Verrichtung ihrer Arbeiten auf und unter Deck sowie losgelöst von ihrer Umgebung porträtiert wurden. Welche Zeichnungen Karb, Tress, Benkert oder Buchheim zuzuordnen sind, kann nicht nachvollzogen werden. Die Künstler dieses Raumes nahmen nicht am Preisausschreiben teil, sondern wurden gesondert zur Ausstellung hinzugezogen. Genauso wie Richard Schreiber, der laut Ausstellungskatalog in einem Sonderraum mit Zeichnungen und Skizzen einer U-Boot-Feindfahrt nach Amerika ausgestellt wurde.<sup>266</sup> Von diesem Raum liegt zwar keine Raumansicht vor, doch kann die Vermutung angebracht werden, dass sich diese Zeichnungen im fünften Ausstellungsraum hinter den Werken der P.K.-Zeichner und Marine-Kriegsmaler verbargen und damit den Schlusspunkt der Ausstellung darstellten. Für Scholz rundeten diese hinzugezogenen Werke die Berliner Schau ab: „Die Ausstellung hat ein gutes künstlerisches Niveau und ist besonders aktuell geworden durch eine angefügte Sonderschau von P.K.-Malern der Kriegsmarine, die noch niemals gezeigte Zeichnungen von U-Boot-Fahrten enthält.“<sup>267</sup> Durch die gesondert ausgestellten Zeichnungen zeigt sich der Einfluss des OKM auf die Ausstellung, der schon in Kapitel 3.2. thematisiert wurde.

Die Zeichnungen reihen sich ein in eine fragmentierte Erzählweise der Berliner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler*, in der die Tradition der maritimen Malerei sowie die deutsche Seefahrt in den Fokus rückte und aktuelle Bezüge zur politischen Lage ausgeklammert wurden. Stattdessen konnte durch die Visualisierung von Häfen als traditionsreicher Handelsort, gleichzeitig aber auch als jener Ort, an dem technischer Fortschritt seine Vollendung fand, deutscher Entdecker- und Expansionswille vermittelt werden. Auf diese Weise konnten mit den Exponaten ideelle Werte verbunden und weiter getragen werden. Über ästhetische Merkmale wurden Bedeutungen vermittelt,

---

<sup>265</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1942, S. 14.

<sup>266</sup> Vgl. ebd.

<sup>267</sup> BArch NS 8/243, Bl. 93.

die im besten Falle in der Gesamtanordnung der Ausstellung identitätsstiftend auf die Besucher wirken konnten. Mit dem Wissen, dass diese Ausstellung zum einen aus einem Preisausschreiben hervortrat und zum anderen mit dem DSW und dem Amt Bildende Kunst Partei-Organisationen die Ausrichter der Ausstellung waren, wurde den Werken von Beginn an eine Bedeutungszuschreibung beigemessen und eine bestimmte Lesart vorgegeben. Im Folgenden werden weitere Exponate der *Meer*-Ausstellung untersucht und in Themenblöcken dahingehend analysiert, welche semantischen Bedeutungsschichten das Meer durch die Exponate und deren ideologische Rezeption erhielt.

## 5.2 Menschen der Küste und Schiffsmannschaften im Kampf gegen das Meer

Obwohl dieses Unterkapitel den Kampf gegen das Meer thematisiert, werden hier keine Werke im kriegerischen Kontext besprochen, sondern Exponate, die zivile Motive beleuchteten und mit einer Kampfmetaphorik in der Rezeption verbunden wurden. Es werden zwei Themenkomplexe unter diesem Oberbegriff zu besprechen sein: Das Leben der Küstenbewohner am und mit dem Meer sowie der Zusammenhalt von Schiffmannschaften bei der Verrichtung ihrer Arbeit.

An den Darstellungen deutscher Küstenbewohner zeigt sich laut Hinrichs eine „rassische Verherrlichung“ im Nationalsozialismus.<sup>268</sup> Dieser Arbeit liegt eine Abbildung aus der Ausstellung zur Untersuchung dieser These vor: Fritz Kempes (1898–1971) *Grenzlandfischer* (Abb. 32) fand sich sogar als erste Abbildung im Ausstellungskatalog,<sup>269</sup> drei weitere Werkstitel im Katalog weisen auf die Thematik der Küstenbewohner hin: Friedrich Eberhardts (1895–1971) *Heimkehrende Fischer*, Wilhelm Hass' (?–?) *Netzstricker auf Hiddensee* sowie Helmuth Henschels (?–?) *Die Siedler*.<sup>270</sup> Bei Kempe wird ein Fischer in Arbeitskleidung an seinem Boot stehend, das am Strand aufliegt, dargestellt. Die Spitze des Bootes zeigt in Richtung Meer, die Paddel liegen oben auf, so, als wolle der Fischer gleich zur Arbeit aufbrechen: „Und die Menschen am Meer: Stets zum Wagen bereit, derb zugreifend, und ‚spökenkickerich‘ zugleich, dem Innen und Außen zugewandt – eben vom Mysterium Meer herausgemeißelt.“<sup>271</sup> Die Figur des Fischers wird hier als ein Mann der Tat inszeniert. Sein trainierter und gesunder Körper sowie seine von der Arbeit gezeichneten Hände hinterlassen den Eindruck eines mühevollen Alltags. Der/die Autor\*in des Zitats bedient sich des norddeutsch/plattdeutschen Begriffs „spökenkickerich“, was so viel bedeutet, wie hellseherische Fähigkeiten zu besitzen.<sup>272</sup> Mit dem Hinweis, dass die Menschen am Meer von diesem „herausgemeißelt“ wurden, erklärt sich auch die

---

<sup>268</sup> Hinrichs 2017, S. 248.

<sup>269</sup> Vgl. Ausst.-Kat 1942, Bilderteil, o. S.

<sup>270</sup> Vgl. ebd., S. 9f.

<sup>271</sup> Ausst.-Kat. 1942, S. 2.

<sup>272</sup> Vgl. Duden-Eintrag Spökenkieker: URL: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Spoekenkieker>> (25.07.2019).



Verwendung dieses norddeutschen Begriffs. Im ‚Dritten Reich‘ wurde das schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts vorherrschende Bild des Kampfes der Küstenbewohner mit dem Meer aufgenommen und rassistisch überhöht.<sup>273</sup> Das Meer wurde als handelndes Subjekt stilisiert und somit als feindliches Gegenüber begriffen,<sup>274</sup> wodurch die Menschen an der Küste innere Alarmsignale entwickelt haben sollten, um dem unberechenbaren Naturelement entgegenzutreten:

Kampf ist die Lebensgeschichte der Menschen dieses Landes, die in harter Schicksalsschule zu starken, selbstverantwortlichen Geschlechtern erwachsen. [...] Der Charakter aber, der jene Kämpfe ehrwürdig macht, steht noch heute im Gesicht der Nordmark, Zeuge dem tiefen Sinn des Wortes: Blut und Boden.<sup>275</sup>

Erna Lendvai-Dircksen (1883–1962) schrieb diese Worte 1939 in ihrem fotografischen Bildband *Schleswig-Holstein* der Reihe *Das deutsche Volksgesicht* nieder, für den sie verschiedene deutsche Regionen und deren Bevölkerung fotografisch ablichtete und sie mit nationalsozialistischer Rasseideologie verband. Sie verknüpfte Küstenbewohner mit der Blut-und-Boden-Ideologie, indem hervorgehoben wurde, dass diese durch ihre heimatliche Umgebung am Meer von eben diesem Element geprägt und an es gebunden gewesen seien.<sup>276</sup> Der Kampf mit dem Meer wird als zentraler Teil der Identität der Küstenbewohner thematisiert und diese dadurch heroisiert. Auch in dem 1934 uraufgeführten Spielfilm *Der Schimmelreiter*,<sup>277</sup> eine Adaption der gleichnamigen Novelle von Theodor Storm (1817–1888), wird die Stilisierung der Bewohner der Küste als „wackere Rasse“ vorgenommen.<sup>278</sup> Die Zeitschrift *Daheim* ordnete den Film als „eine Bilddichtung von Blut und Boden an der Wasserkante“ ein: „Die friesische Landschaft und ihre starken und wortkargen Menschen erstehen vor uns mit unvergeßlicher Deutlichkeit.“<sup>279</sup> Für die Zeitschrift verdeutlichte der Filminhalt eine

---

<sup>273</sup> Vgl. Fischer, Ludwig: Küste. Von der Realität eines mentalen Konzepts. In: ders. / Reise, Karsten (Hg.): Küstenmentalität und Klimawandel. Küstenwandel als kulturelle und soziale Herausforderung. München 2011, S. 31–53, hier vor allem S. 41; Rolshoven, Johanna: Der Blick aufs Meer. Facetten und Spiegelungen volkskundlicher Affekte. In: Zeitschrift für Volkskunde 89 (1993), S. 191–212, hier vor allem S. 202. Bernd Rieken widerspricht der These, dass dieses Bild erst im 19. Jahrhundert aufkam. Vgl. Rieken, Bernd: Die Friesen und das Meer. In: Fischer, Ludwig / Reise, Karsten (Hg.): Küstenmentalität und Klimawandel. Küstenwandel als kulturelle und soziale Herausforderung. München 2011, S. 65–76, hier S. 69–71.

<sup>274</sup> Vgl. dazu Jakubowski-Tiessen, Manfred: „Trutz, Blanker Hans“. Der Kampf gegen die Nordsee. In: Lundt, Bea (Hg.): Nordlichter. Geschichtsbewusstsein und Geschichtsmymen nördlich der Elbe. Köln/Weimar/Wien 2004, S. 67–84, hier S. 67.

<sup>275</sup> Lendvai-Dircksen, Erna: Das deutsche Volksgesicht. Schleswig-Holstein. Bayreuth 1942 [1939], S. 1.

<sup>276</sup> Vgl. Hinrichs 2017, S. 249.

<sup>277</sup> *Der Schimmelreiter*, Regie: Hans Deppe und Curt Oertel, Produktionsland: Deutschland. Erscheinungsjahr 1934.

<sup>278</sup> Gustav Frenssen. Zit. n. Segeberg, Harro: Der Friesen als ‚Schimmelreiter‘? Zur Heroisierung der Marschenbewohner in Literatur und Film. In: Fischer, Ludwig (Hg.): Kulturlandschaft Nordseemarschen. Bredstedt 1997, S. 233–251, hier S. 241f.

<sup>279</sup> F. M. R.: Ein Gespenst, eine Novelle und ein Film. In: *Daheim*. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen 70 (1934), H. 20 vom 15. Februar 1934, S. 1–3, hier S. 3.

unlösliche Verbundenheit der Menschen und ihrer heimatlichen Landschaft. [...] Dieser Film ist sehr zeitgemäß. ‚Blut und Boden‘ heißt sein Inhalt, der Führergedanke lebt darin, die Frage der Landgewinnung klingt an, das hohe Lied vom todesmutigen Opfer des einzelnen für das Gemeinwohl bildet den heldischen Ausklang.<sup>280</sup>

Mit der Blut-und-Boden-Ideologie und dem damit verbundenen Bild des heldischen Kampfes der Küstenbewohner gegen das Meer tritt zudem der Aspekt der Landgewinnung und -sicherung hinzu. Die nationalsozialistische Regierung plante seit 1933 ein Landgewinnungsprogramm, unter anderem „zur Festigung und Mehrung eines gesunden Bauernstandes“.<sup>281</sup> Für diesen Zweck erhielten die Menschen an der Küste, vor allem Friesen, die Zuschreibung eines „meisterliche[n] Volk[s] der Deichbauer“.<sup>282</sup> Zwar finden sich in der *Meer*-Ausstellung keine Exponate, die den Prozess des Deichbaus dokumentieren, doch beschäftigten sich einige Künstler\*innen mit dem Sujet des Meeres als Lebensraum, wodurch die Dringlichkeit des Küstenschutzes und -ausbaus unterstützt werden konnte. Auf Land gelaufene Boote, wie jene dargestellt von Josef Wedewer (1896–1979) (*Fischerboot*, Abb. 33), mit Reet gedeckte Häuser an Dünenabschnitten (Abb. 34) sowie die Szenerie von Heinrich (Abb. 25) zeugen von einem bäuerlichen Leben an der Küste, die eine Heimatverbundenheit verdeutlichen konnten. Mit solchen Darstellungen wurden die Künstler\*innen den Ansprüchen der NS-Kunstpolitik gerecht: „Mit der Beschwörung nostalgischer Gefühle werden Identitäten konstruiert [...], in denen das sogenannte ‚Volk‘ sich wiedererkennen soll.“<sup>283</sup> Für diese heimatliche Umgebung lohnte es sich folglich zu kämpfen. Szenen, in denen das Wasser der Küste in bedrohlicher Weise nahe kommt, wurden in der Ausstellung durch die Verbildlichung von Sturmfluten inszeniert. Zwei Werke (Abb. 35) zeigen das Aufprallen der hohen Wellen an Küstenabschnitten und Menschen, die versuchen, dieser Wucht standzuhalten. Martin Rheinheimer ist der Auffassung, dass „[d]er Erinnerungsort Sturmflut [...] auf diese Weise ein Teil des deutschen Nationalmythos [wurde]“.<sup>284</sup> Lendvai-Dirksen füttert diese These, wenn sie von den „unzähligen Sturmfluten“ spricht, die sich als Teil eines „dunkle[n] Bluterbe[s]“ ins Bewusstsein der Küstenbewohner eingebrannt hätten.<sup>285</sup>

---

<sup>280</sup> F. M. R. 1934, S. 3.

<sup>281</sup> Zit. n. Jakubowski-Tiessen 2004, S. 80.

<sup>282</sup> Heinrich, Gregor: *Wir Friesen!* Berlin 1934, S. 55.

<sup>283</sup> Berg, Karen van den: Abrichtung der Volksseele. NS-Kunst und das politisch Unbewusste. In: „Artige Kunst“. Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Ausst.-Kat. Museum unter Tage Bochum, 5. November 2016 bis 9. April 2017, Kunsthalle Rostock, 27. April bis 18. Juni 2017, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 14. Juli bis 29. Oktober 2017. Hg. v. Silke von Berswordt-Wallrabe, Jörg-Uwe Neumann und Agnes Tieze. Bielefeld 2016, S. 25–47, hier S. 30.

<sup>284</sup> Rheinheimer, Martin: Mythos Sturmflut. Der Kampf gegen das Meer und die Suche nach Identität. In: *Demokratische Geschichte. Jahrbuch für Schleswig-Holstein* (2003), H. 15, S. 9–58, hier S. 41.

<sup>285</sup> Lendvai-Dirksen: *Nordsee-Menschen*. München 1937 (= *Deutsche Meisteraufnahmen*; 9), o. S. [Bl. 5].

Die Härte der Natur mit ihrer ewigen Bedrohung hat an den Gesichtern geschmiedet, und noch heute ist Durchsetzungskraft, Tapferkeit, Selbstverantwortung, Unabhängigkeitsbedürfnis als wertvolles Erbe das Grundelement des natürlichen Herrentums, das in der Geschichte der autonomen Bauernstaaten um die deutsche Nordsee sich ein Denkmal schuf.<sup>286</sup>

Der zweite Aspekt, der unter dem Oberbegriff Kampf gegen das Meer zusammengefasst werden kann und in der Ausstellung immer wieder durch Exponate thematisiert wurde, knüpft inhaltlich an den starken Einfluss des Meeres auf die Menschen an: Darstellungen eines Zusammenhalts unter Schiffskameraden „zeigen die kämpferische harte Arbeit auf See und Bildnisse [der] Menschen, die das Meer und sein Schicksal mitgeformt haben.“<sup>287</sup> Dieser Themenkreis des Kampfes gegen die Unbändigkeit des Meeres dränge

wie kein anderer [...] durch die Art des umfassenden Erlebnisses zu heroischer Gestaltung und hat deshalb in der Kunst unserer Gegenwart besondere Bedeutung. Denn das Meer in seiner elementaren Gewalt steht der Einheit Schiff und Mannschaft gegenüber; es fordert die kämpferische Überwindung heraus und schließt die Männer im Dienst für das Schiff zu einer Gemeinschaft zusammen, von der die Meisterung des eigenen Schicksals und die Erfüllung der Aufgabe abhängt.<sup>288</sup>

Als zentrale Beispiele dafür stehen die erst- und zweitplatzierten Exponate von Sandrock (Abb. 7) und Diefenbach (Abb. 2), aber auch Windels beim Preisausschreiben ausgezeichnetes Werk *Das Rettungsboot* (Abb. 13) symbolisiert „die Einsamkeit und das dem Schicksal Ausgeliefertsein.“<sup>289</sup> Alle drei Exponate zeigen Schiffsmannschaften während der Verrichtung ihrer Arbeit auf Deck. Bei Diefenbach ist die Figurengruppe klarer Mittelpunkt des Bildes, die wie in Sandrocks Gemälde Netze aus dem Wasser zieht. Bei Sandrock allerdings ist die Mannschaft kleiner dargestellt. In Windels Werk kann man nur noch schemenhaft erkennen, dass in dem kleinen Rettungsboot eine Schiffsmannschaft anwesend ist, die geradewegs auf eine große Welle zusteuert. Alle drei Darstellungen haben gemeinsam, dass den Mannschaften jeglicher Individualismus abgesprochen wurde, da man die Gesichter der Arbeiter nicht sieht. Bei Diefenbach stehen sie mit dem Rücken zu den Betrachtenden, bei Sandrock halten sie ihre Köpfe nach unten und bei Windels ist die Figurengruppe schlichtweg zu klein festgehalten. Es geht in diesen Visualisierungen auch nicht um das Schicksal des Einzelnen, sondern um dessen „Beziehung und Verbundenheit zu Meer und Schiff.“<sup>290</sup> Für Karen van den Berg stehen in solchen Ausführungen „die Kraft der Tätigkeit im Vordergrund und nicht der Mensch, der sie

---

<sup>286</sup> Lendvai-Dircksen 1937, [Bl. 4].

<sup>287</sup> Rittich 1943, S. 9.

<sup>288</sup> Ebd.

<sup>289</sup> Rittich 1942, S. 6.

<sup>290</sup> Ebd.

ausführt.“<sup>291</sup> In diesen drei Exponaten wird damit ein elementarer Aspekt der NS-Ideologie angesprochen: die Ausklammerung von Individualismus zugunsten eines gemeinsam zu erreichenden Ziels:

Diese Kollektiv-Kämpfer gelten, ähnlich wie Soldaten, als wahre Repräsentanten dessen, was als „Volk“ verstanden wird. Für den NS-Staat waren sie die wünschenswerten „Primärmenschen“, weil sie ihre gesamte Existenz nach dem Bild des kompetitiv-exkludierenden deutschen „Wir“ ausrichteten.<sup>292</sup>

Berg benutzt für die Einordnung solcher Gemeinschaftsbilder der nationalsozialistischen Kunst Peter Sloterdijks Bild eines Ergotopen – einer Anstrengungsgemeinschaft.<sup>293</sup> Die Zusammengehörigkeit dieser Gemeinschaft funktioniere nur über eine kollektive Verausgabung und ein unhinterfragtes Zusteuern auf ein gemeinsames Ziel. Daraus entstünde eine heroische Verausgabung für die Gemeinschaft, was für „das nationalsozialistische Selbstverständnis [einen] charakteristische[n] Aspekt“ darstelle.<sup>294</sup> Solche Verbildlichungen eines unbedingten Aufopferungswillens stünde zudem für „das Gesunde, Heile und Richtige“,<sup>295</sup> was unter anderem jene Parameter beschreibt, mit denen im Nationalsozialismus Kunst bemessen wurde. Es verwundert daher nicht, dass drei Preisträger des Admiral-von-Trotha-Preisausschreibens genau die Thematik einer entindividualisierten Darstellung des kollektiven Kampfes gegen das Meer behandeln. Rittich fasst Sandrocks visualisiertes Sujet des heroischen Kampfes gegen die Naturgewalten – was stellvertretend für die weiteren Darstellungen gilt – noch einmal als Bild einer kollektiven Gemeinschaft zusammen: „[D]er übergeordnete Wert des Bildes liegt aber darin, daß Himmel und Meer, Schiff und arbeitender Mensch zu einer Gestaltung schicksalsabhängigen Ringens zusammenklingen.“<sup>296</sup>

### 5.3 Küstendarstellungen

Dass Küstenbewohner und ihr Kampf mit dem Meer auf solch enge Weise mit nationalsozialistischer Rasseideologie verbunden wurde, mag vielleicht der Grund sein, warum in der Ausstellung „die Bilder vom Rande und der Umgebung des Meeres zahlreicher [sic!] als die reinen Seebilder sind.“<sup>297</sup> Küstenabschnitte werden innerhalb der Ausstellung thematisch zu romantischen Arealen verklärt sowie als zu sichernde deutsche Außengrenzen inszeniert, die sich aber immer in einem politischen oder rasseideologischen Rahmen bewegen. Als Symbolbild für die Überwachung der gesicherten deutschen Küsten

---

<sup>291</sup> Berg 2016, S. 36.

<sup>292</sup> Ebd., S. 29.

<sup>293</sup> Vgl. Sloterdijk, Peter: Sphären III. Frankfurt am Main 2004, S. 412–427.

<sup>294</sup> Berg 2016, S. 28.

<sup>295</sup> Ebd., S. 29.

<sup>296</sup> Rittich 1942, S. 6.

<sup>297</sup> Anonym 1942a, S. 12.

kann Kiefers zweitplatziertes Gemälde *Nordisches Meer* (Abb. 8) angebracht werden. Diese Darstellung zweier Seeadler, die über die Nordsee gleiten, veranschaulicht für Rittich „eine Gestaltung der grenzenlosen Weite, der Macht und der Unberührbarkeit der Elemente.“<sup>298</sup> Vor allem als Machtsymbol kann dieses Werk interpretiert werden:

*Nordisches Meer* hat ein Künstler sein Bild genannt, auf dem die starken Wappenvögel des Großdeutschen Reiches flügelschlagend scharfen Auges über den Wogen wachen. Ein Bild von unerhörter Eindrücklichkeit! Symbol der ganzen Ausstellung.<sup>299</sup>

Die Seeadler können also als Reichsadler interpretiert werden und stehen repräsentativ für das nationalsozialistische Deutschland, das seine Außengrenzen schützt. Dieses Werk strahlt nicht nur durch die beobachtenden Seeadler eine bedrohliche Stimmung aus, auch die dunklen, tief hängenden Wolken und das aufgewühlte Meer verstärken diesen düsteren Eindruck. Das Motiv der Seeadler findet sich auch in einem weiteren Werk Kiefers wieder, das 1940 bei der GDK ausgestellt und von Hitler gekauft wurde:<sup>300</sup> *Die Wacht* (Abb. 36) stellt eine ebenso düstere Szenerie dar, in der die Seeadler vor der Küste Helgolands ihre Kreise ziehen. Für Hinrichs ergeben sich aus diesen beiden Werken kriegerische Assoziationen „von patrouillierenden wachhabenden Kriegsflugzeugen“, die „in Bezug zur anfänglichen nationalsozialistischen Luftherrschaft gesetzt werden [können].“<sup>301</sup> Da die Insel im Zweiten Weltkrieg als Außen- und Wachposten diente sowie dort eine Luftwaffen-Jagd-Staffel stationiert wurde, kann diese These bekräftigt werden.<sup>302</sup> Das Sujet der Küstendarstellung wird hier also als Deutungsraum für nationalsozialistische Machtdemonstrationen und die Sicherung deutscher Landesgrenzen vereinnahmt.

Weitere Küstendarstellungen der Ausstellung beschäftigen sich vorwiegend mit der Faszination der Unendlichkeit des Meeres und der Unerschöpflichkeit des Motives. Die Künstler\*innen stellten sich dabei in die Tradition von Friedrich oder Dahl, die Küstendarstellungen als „Seelenlandschaften der menschlichen Empfindungen“ inszenierten.<sup>303</sup> Durch das Zusammenspiel der Elemente Licht, Wasser und Erde wurden diese als besondere Stimmungsträger inszeniert. Das Naturerlebnis am Meer wurde durch Werke wie jene von Lehmann-Brauns (*Nordseestrand*, Abb. 30) und Bachmann (*Sonnenaufgang an der Nordsee*, Abb. 10) eindrücklich vermittelt. Beide Künstler halten die Nordseeküste bei Ebbe fest, das Meer deutet sich an der Horizontlinie an, während der

---

<sup>298</sup> Rittich 1942, S. 6.

<sup>299</sup> Busch 1942a, S. 4.

<sup>300</sup> Vgl. den Eintrag zu Michael Kiefers *Die Wacht*. URL: <<http://www.gdk-research.de/de/obj19404448.html>> (02.08.2020).

<sup>301</sup> Hinrichs 2017, S. 269.

<sup>302</sup> Vgl. ebd.

<sup>303</sup> Schlick, Johann: Einführung. In: Meer und Küste in der Malerei von 1600 bis zur Gegenwart. Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel, 16. Juni bis 30. Juli 1967. Kiel 1967, o. S. [Bl. 10].

nasse Strandabschnitt das Licht, das durch die tief hängenden Wolken bricht, glitzernd reflektiert. Vögel, Menschen und ein Boot sind Teile dieser Strandabschnitte, die als Stimmungsträger fungieren. Dieses Sujet der positiv besetzten Küstenlandschaft fand großen Anklang, da sie „die Schönheit der Weite der Welt dar[legen] oder [...] das Gefühl für machtvollen Wagen und die Sehnsucht nach Abenteuer [wecken].“<sup>304</sup> Magnus Weidemann (1880–1967) geht soweit, den Zustand der Ebbe (die Gezeiten beschreibt er als „Atmen des Meeres“<sup>305</sup>), als vergangenheits- und zukunftsverbindendes Element einzuordnen und damit wie obiges Zitat auf ein deutsches Wagen hinzuweisen: „Die Ebbe legt weite Flächen frei, die gleichzeitig versunkenes Land der Vergangenheit und werdendes Land der Zukunft sind.“<sup>306</sup> Damit erhält die Küste die Bedeutungszuschreibung eines Ortes der Entdeckung.

Darüber hinaus wurden laut Hinrichs deutsche Küstendarstellungen „als rassisches Merkmal des nordischen Menschen interpretiert.“<sup>307</sup> Diese Vereinnahmung wurde besonders von einem in der Ausstellung vertretenden Künstler, dem gerade erwähnten Magnus Weidemann, schon im Jahr 1939 vorangetrieben. Der Sylter Künstler, Fotograf und Autor machte sich schon seit jeher das Motiv der Nordsee für seine Kunst zu eigen. In der von ihm publizierten rassischen Schrift *Unsere nordische Landschaft* nimmt er eine Einordnung der Küstenlandschaft im Sinne des „nordischen Gedankens“ vor:

„Nordisch“ ist nicht dasselbe für uns, wie nördlich oder nordeuropäisch oder norddeutsch. Es hat noch seinen besonderen Klang. Nördliche Landschaft wäre ein rein geographischer Begriff, wie alle anderen, die eine beliebige (immer relative) Himmelsrichtung nennen. „Nordisch“ aber deutet auf ein Wesen, einen Charakter; ein Gepräge von eben jener Art, die unserer Rasse und Kultur den Namen „nordisch“ – nicht „nördlich“ gegeben hat.<sup>308</sup>

Er schließt in seine Untersuchung den nordeuropäischen Raum für die „nordische Menschenrasse“ mit ein.<sup>309</sup> So ordnet Weidemann jene Küstenlandschaften „mildere[r] Länder, solche, die in ihrer Natur wohl von nördlichen Einflüssen bestimmt sind“ in die Blut- und Boden-Ideologie ein: „Sie ist der ‚Boden‘ zu unserem ‚Blut‘. Sie ist Heimat, unsere Rasse, ist ihr Naturgrund.“<sup>310</sup> In seiner Schrift beschreibt er die verschiedenen Vegetationen, Naturformen und -erscheinungen am Meer, aber auch im Landesinneren.

---

<sup>304</sup> Rittich 1943, S. 9.

<sup>305</sup> Weidemann 1939, S. 42.

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Hinrichs 2011, S. 230.

<sup>308</sup> Weidemann 1939, S. 5.

<sup>309</sup> Ebd.

<sup>310</sup> Ebd.

Eindrücklich wird der Autor, wenn er von Küstenformationen berichtet, dessen „Formenreichtum“ unerschöpflich sei.<sup>311</sup>

Auf der so reich, schön und wirkungsvoll beleuchteten Bühne, wo Meer und Land zusammentreffen, geschieht nun aber auch etwas, was einem Drama wohl vergleichbar ist: Ein ewiger Kampf, den wir, gerade aus der Ähnlichkeit mit den Charakterzügen unserer arteigenen Seele, ganz unvermittelt als „nordisch“ empfinden. Mit harter Windeskraft, mit Strömung und Brandung stürmt das Meer gegen sein Ufer.<sup>312</sup>

Im Gegensatz zu den friedvollen Werken von Bachmann und Lehmann-Brauns werden hier Momente des kraftvollen Ringens von Meer und Küste beschrieben, dessen Verbildlichung auch Thema von zwei Künstler\*innen in der Ausstellung war. Maximilian Leos (1912–1998) Werk *Regenstimmung an der Ostsee* (Abb. 37) zeigt eine schroffe, vom Wasser geformte Küstenlandschaft, in der das Meer gegen die an Land liegenden Steinformationen schlägt. In einer anderen Darstellung (Abb. 38) eröffnet sich ein ähnliches Bild. Der dargestellte Küstenabschnitt ist weiter gefasst als der von Leo, und die Kliffküste erscheint hier gigantischer.

Weidemann plädiert in seiner Schrift zudem für eine Verbildlichung nordischer Landschaft in naturalistischer Malweise, um sich „den Besitz und Gewinn unserer Landschaft erst dauernd und fortwirksam zu eigen“ zu machen und Vorbild zu sein.<sup>313</sup>

Die Darstellung muss „naturalistisch“ insoweit sein, daß sie ehrliche und fachliche Schilderung bleibt. Kunstwerke idealistischer Fassung würden hier nicht passend sein. Die Bilder möchten auch Vorbilder und Leitbilder werden für die, welche mit Naturverlangen ähnliche Eindrücke selber zu finden und zu erleben suchen.<sup>314</sup>

Zahlreiche künstlerische Beispiele dafür findet man in seiner Publikation, die er alle selbst angefertigt hat. Jene fünf Werke, die Weidemann in der Ausstellung präsentierte, liegen dieser Arbeit nicht vor.

Exponate, die deutsche Küstenabschnitte thematisierten, siedelten sich also zusammenfassend zum einen in der Tradition von Künstlern der Romantik wie Friedrich und Dahl an, konnten aber auch im Sinne der Blut-und-Boden-Ideologie mit dem „nordischen Gedanken“ interpretiert werden. Raue Küstenabschnitte zeugten vom Kampf zwischen den Naturgewalten, der als zutiefst nordisch und charakteristisch für den „nordischen Gedanken“ empfunden wurde: „Aus nordischer Landschaft wächst nordisches

---

<sup>311</sup> Weidemann 1939, S. 40.

<sup>312</sup> Ebd., S. 50.

<sup>313</sup> Ebd., S. 116.

<sup>314</sup> Ebd., S. 18.

Volkstum. In unserer nordischen Landschaft findet es immer wieder ‚Kraft durch Freude‘. Es findet noch viel mehr: Sich selbst – uns eine harmonische Erfüllung seines Lebensgefühls.“<sup>315</sup> Somit wird das Meer auch als deutsche Kultur- und Identifikationsraum semantisiert.

Doch nicht nur Küstenlandschaften aus nordischen Gefilden fanden in der Ausstellung ihren Platz. Mit Janeschs *Südliche Landschaft* (Abb. 14) und Bachmanns zweitem präsentierten Werk *Pic von Teneriffa im Frühnebel* (Abb. 39) konnten zwei unterschiedlich umgesetzte Küstendarstellungen ausgestellt werden. Janeschs Werk ähnelt durch die Übersichtsperspektive und einen gestaffelten Bildaufbau – im vorderen Bildrand eine Figurengruppe, im Mittelgrund eine festungsähnliche Landzunge und davor gelagerte Schiffe sowie ein durch Meer und Horizontlinie erzeugter ruhiger Hintergrund – Pieter Bruegels d. Ä. (1525/30–1569) Gemälde *Landschaft mit Sturz des Ikarus* (um 1558). In Janeschs Werk wirkt die Verbildlichung der Küste wie eine Befestigungsanlage, was auch Bruegel als Bildthema behandelte.<sup>316</sup> Bachmanns im Aufbau zurückhaltendes Werk bietet einen Blick von der Meerseite auf die Küste Teneriffas, wo der Vulkanberg Teide die Mitte des Bildgeschehens markiert und Felsklippen an der Küste in Nebel umhüllt werden. Beide Darstellungen zeigten laut Rittich „die Schönheit und de[n] Reichtum einer südlichen Meereslandschaft“.<sup>317</sup> Der Ausstellungskatalog verrät, dass noch drei weitere Exponate in der Ausstellung zu sehen waren, die sich explizit mit dem Thema der fremden Meere beschäftigten: Oskar Dolhart (1907–1982) *Im Mittelmeer bei Gibraltar*, Erich Martin Müller (1888–1972) *Ragusa* und Paul Ress (1878–1952) *Teneriffa nach Sonnenuntergang*.<sup>318</sup> Damit konnten die Ausstellungsmacher wohl ihren Anspruch erfüllen, „der deutschen Fernsehnsucht nach Übersee neuen Ausdruck [zu] verleihen.“<sup>319</sup>

#### 5.4 Hafendarstellungen und Schiffsporträts

Und doch ist ein Hafen, ein jedes Beieinander von Schiffen, auch jeder Speicher am Ufer und jede Werft mit ihrem Eisengehämmer und ihren Glasdächern, Kranen und Schloten – eine nordische Landschaft. Ihre Menschlichkeit ist nordisch, wie ihre natürliche Grundlage. Allermeist bleibt auch hier – das ist ganz auffällig gewiß – die Menschlichkeit doch ein schönes und großes Bild. Es trägt immer den Charakterzug des Meeres, und das ist nordischer, irgendwie heldischer Charakter.<sup>320</sup>

---

<sup>315</sup> Weidemann 1939, S. 128.

<sup>316</sup> Vgl. Weidinger, Ulrich: Pieter Bruegel, Thomas Mann, Conrad Meyer. Historische Hafenformen im Spiegel von bildender Kunst und Literatur. In: Deutsches Schiffsarchiv 25 (2002), S. 449–469, S. 451.

<sup>317</sup> Rittich 1942, S. 6.

<sup>318</sup> Von diesen Werken liegen allerdings keine Abbildungen vor. Somit kann auch nicht nachvollzogen werden, inwieweit die Künstler Küsten visualisierten.

<sup>319</sup> Buße 1941.

<sup>320</sup> Weidemann 1939, S. 40.



Weidemann ordnet Fluss- und Meereshäfen nicht nur als Teil nordischer Landschaft ein, sondern stellt sie als eine nordische Identität heraus und begründete damit eine künstlerische Beschäftigung mit diesem Sujet im Nationalsozialismus. Selbstredend gibt es in der Malerei aber auch andere Beispiele für Hafendarstellungen, die bis zu Bruegel zurück reichen. Dieser griff den Hafen immer wieder auf, um das Sujet in seine reichhaltigen Werke einzubauen (vgl. z.B. *Blick auf Neapel*, um 1558). Dass sich nun in der Berliner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* eine Vielzahl von Werken mit regem Hafentreiben beschäftigen, verwundert wenig, da dieses Motiv in der Tradition maritimer Malerei steht. Allerdings fällt bei der Mehrheit der vertretenen Exponate, die sich dieses Sujets annehmen, auf, dass sie sich innerhalb des Hamburger Hafens bewegen. In Antons Werk *Hamburger Hafenausfahrt* (Abb. 20) wird ein großes Dampfschiff von Schleppern aus dem Bereich der Hafendocks begleitet. Eine ähnliche Szenerie eröffnet Ernst Frommholds (1897–1955) *Hamburg St. Pauli auslaufender Woermann-Dampfer* (Abb. 40), in dem das wieder von Schleppern bewachte Auslaufen eines Dampfers der Woermann-Linie, eine während des ‚Dritten Reiches‘ sehr erfolgreiche Reederei für Handelsbeziehungen mit Westafrika,<sup>321</sup> thematisiert wird. Die zwei Werke Wagners, *Hamburger Hafen* (Abb. 26) und *Elbemündung bei „Elbe I“* (Abb. 29) verbildlichen das rege Hamburger Hafentreiben. Einzig das Aquarell von Heinrich, *St.-Pauli-Landungsbrücken* (Abb. 41), beschäftigt sich mit dem Blick der Menschen vom Kai in Richtung Wasser. In allen fünf Gemälden tritt die Hafenumgebung als Bühne für Geschäftigkeit auf, die ihrem eigenen Rhythmus, bestehend aus Hafenarbeitern, Schiffsproduktionen und -verkehr und technischen Entwicklungen, folgt. Die Szenen strahlen zum Teil ein regelloses Durcheinander aus, das nur derjenige durchdringen kann, der Teil des Hafenkomplexes ist. Von Rittich wurden Darstellungen von Häfen, die auch einen Expansions- und Entdeckerwillen verdeutlichen, als „sehr temperamentvoll“ bewertet.<sup>322</sup>

Warum nun wählten die genannten Künstler den Hamburger Hafen als ihr Sujet aus? Im Rahmen des „Vierjahresplans“ von 1936, in dem Hitler verkündete, Deutschland innerhalb von vier Jahren kriegsbereit zu machen,<sup>323</sup> sollte dem Hamburger Hafen eine bedeutendere Rolle für Rüstungsaufträge zukommen. Durch das „Groß-Hamburg-Gesetz“ von 1937 sollten die Häfen von Hamburg, Harburg-Wilhelmsburg und Altona zusammengelegt und dadurch erweitert werden, um zu einem Welthafen emporzusteigen.<sup>324</sup> Ziel war es, die

<sup>321</sup> Vgl. Bavendamm, Dirk u.a.: 150 Jahre C. Woermann. Wagnis Westafrika. Die Geschichte eines Hamburger Handelshauses 1837-1987. Hamburg 1987 (= Veröffentlichungen der Wirtschaftsgeschichtlichen Forschungsstelle e. V.; 47).

<sup>322</sup> Rittich 1942, S. 6.

<sup>323</sup> Vgl. Diercks, Herbert: Der Hamburger Hafen im Nationalsozialismus. Wirtschaft, Zwangsarbeit und Widerstand. Texte, Fotos und Dokumente. Ausst.-Kat. Rathaus Hamburg, 25. Januar bis 17. Februar 2008. Hg. v. KZ-Gedenkstätte Neuengamme in Zusammenarbeit mit dem Freundeskreis KZ-Gedenkstätte Neuengamme e. V. Hamburg 2008, S. 26.

<sup>324</sup> Vgl. ebd., S. 27.

Hansestadt, die im Nationalsozialismus den Namen „Hauptstadt der deutschen Schifffahrt“ trug, als „Wahrzeichen des Dritten Reiches“ auszubauen.<sup>325</sup> Hamburgs Reichsstatthalter Kaufmann (Teil des Preisgerichts des Admiral-von-Trotha-Preiswettbewerbs) verkündete dazu während der 750-Jahrfeier des Hamburger Hafens im Jahr 1939:

Wie ich schon in meinem heutigen Aufruf gesagt habe, ist das Zusammentreffen beider Ereignisse – die Schaffung des Groß-Deutschen Reiches und die Schaffung der Hansestadt Hamburg – in hohem Grade sinnvoll, ja von gleichsam symbolischer Bedeutung. In der Geburtsstunde Groß-Deutschlands wird auch der größte Hafen dieses Deutschlands durch eine historische Tat des Führers in den Stand gesetzt, seine durch das Werden dieses größeren Deutschlands vergrößerten Aufgaben restlos zu erfüllen.<sup>326</sup>

Dem Hamburger Hafen wurde also eine wirtschaftlich florierende und militärisch bedeutende Zukunft vorausgesagt. Die ausgestellten Exponate folgten dieser sich nicht erfüllenden Prophezeiung, deren Bildinhalte fast überladen durch die Vielzahl der Schlepper, traditionellen Segelschiffe, Kreuzer, kleineren Fischkutter oder Hafenbarkassen und dunklen Rauchschwaden wirken. Auf diese Weise fand eine Verdeutlichung des Eifers und der Beschäftigungsdichte innerhalb des Hafens statt. Laut Busch konnte man durch diese Werke, vor allem durch die Wagners, förmlich das Hafengemenge riechen:

Wie frischkalt und klar der Herbstmorgen bei ‚Elbe I‘ mit der einlaufenden großen Bark, den Tjalken und Finkwarder Fischkuttern, dem zur Arbeit steuernden Fischdampfer, dem in der Ferne aufkommenden Hamburg-Süd-Dampfer und der auslaufend passierenden ‚Lützow‘<sup>[327]</sup>! Man fühlt die frische Brise, riecht den Salzhauch und schmeckt den Tang- und Jodgeruch.<sup>328</sup>

Die Darstellung Heinrichs, in der Menschen über den nassen Kai der Landungsbrücken laufen und dem Hafentreiben zuschauen, verdeutlicht den Reiz, den Momente am Hafen auf die Besucher der Ausstellung auslösen konnten:

Der Spaziergang über Kais und Steindämme, der sich in immer neuen Formen großer Beliebtheit erfreut, zeigt die Anziehungskraft einer Szenerie, die dem Betrachter Leidenschaft, Geschäftigkeit, Heldenmut und Unglück besonders deutlich vor Augen führt.<sup>329</sup>

---

<sup>325</sup> Ausst.-Kat. 2008, S. 28.

<sup>326</sup> Karl Kaufmann. Zit. n. ebd., S. 27. Mit der historischen Tat war der Anschluss Österreichs an Deutschland im März 1938 gemeint.

<sup>327</sup> Kreuzer „Lützow“ gehörte zur Admiral-Hipper-Klasse, einer Klasse von fünf Kreuzern der Kriegsmarine. Stapellauf der „Lützow“ erfolgte im Jahr 1939, ein Jahr später wird sie an die Sowjetunion verkauft. Vgl. Koop, Gerhard / Schmolke, Klaus-Peter: Die Schweren Kreuzer der ADMIRAL-HIPPER-Klasse. Admiral Hipper – Blücher – Prinz Eugen – Seydlitz – Lützow. Bonn 1992 (= Schiffsklassen und Schiffstypen der deutschen Marine; 3), S. 219–224.

<sup>328</sup> Busch 1942a, S. 4.

<sup>329</sup> Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Frankfurt am Main 1994, S. 239.

Diese Anreize werden in der Ausstellung aber vor allem über Darstellungen übertragen, die im Hafenbecken spielen. Dort wird der „Rhythmus des Geschäftigen“,<sup>330</sup> wie es Rittich beschrieb, auch durch die Schiffsproduktion unterstützt. In den Exponaten finden sich Momente wieder, in denen gigantische Handelsschiffe der angesehenen Reederei Woermann-Linie vom Stapel gelassen oder die „Wilhelm Gustloff“ bei ihrer Jungfernfahrt begleitet werden. Es ist das Zeichen eines Expansionswillens des nationalsozialistischen Deutschlands und für moderne technische Entwicklungen, mit denen man sich einen Platz in der Welt als Seemacht erobern wollte. Wilhelm Rüdiger, der in der Zeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich* einen Beitrag über den Künstler Otto Geigenberger (1881–1946), der in der Münchner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* seine Hafenansichten präsentierte,<sup>331</sup> schrieb, fasste die generelle Situation, in der Künstler\*innen die moderne Schiffstechnologien verbildlichen wollten, zusammen:

Das technische Bauwerk und die Maschine sind mit großer Offenheit für das Neuartige und mit einer sehr positiven inneren Einstellung gesehen, nicht als Gegensatz, als Feind und Widersacher der gewachsenen natürlichen Dinge, sondern als neue, neugewonnene Gestalten in dieser Welt, Gestalten, die nun vom Künstler, ohne daß er sie schildernd auflöst in die vielen funktionellen Zusammenhänge, auch als Figur, als Person, als Wesen in ihrer Größe und Ganzheit erkannt und geformt werden müssen.<sup>332</sup>

Die Formung und das Einfangen der „Gestalten“ wurden in der Berliner Ausstellung vor allem durch bedeutende Schiffsporträts deutlich gemacht. Hemmings Gemälde „*Wilhelm Gustloff geht in See*“ (Abb. 42) und *Schulschiff „Horst Wessel“ im Atlantik* (Abb. 43) stehen symbolisch dafür. Das Schicksal des Passagierschiffs „Wilhelm Gustloff“, welches sie 1945 ereilen sollte, war zur Zeit der Berliner Kunstschau noch nicht zu ahnen.<sup>333</sup> Als Passagierschiff für die KdF-Gemeinschaft gebaut, sollte es „Mutterschiff“ und „der Stolz der deutschen Seefahrt“ für die von der Organisation durchgeführten Kreuzfahrten werden.<sup>334</sup> Am 5. Mai 1937 wurde der Stapellauf der „Wilhelm Gustloff“ auf der Werft Blohm & Voss in Hamburg feierlich begangen, was durch die Darstellung des Auslaufens des Schiffes durch Hemmings Gemälde festgehalten wird. Mit Kriegsbeginn war allerdings die Zeit der touristischen Kreuzfahrten vorbei und die KdF-Schiffe, auch die „Wilhelm Gustloff“ (diese

---

<sup>330</sup> Rittich 1942, S. 6.

<sup>331</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1943, S. 5.

<sup>332</sup> Rüdiger, Wilhelm: Otto Geigenberger. Zum 60. Geburtstag des Künstlers. In: *Die Kunst im Deutschen Reich* 5 (1941), H. 7, S. 216–219, hier S. 217.

<sup>333</sup> Die „Wilhelm Gustloff“ beteiligte sich an der „Operation Hannibal“, der Evakuierung der Bevölkerung Ostpreußens im Januar 1945, da die Rote Armee rasch in deutsche Gebiete vorrückte. Am 30. Januar 1945 wurde das Schiff, das circa 10.000 Menschen an Bord hatte, in der Ostsee von sowjetischen U-Booten versenkt. Mindestens 9.000 Menschen starben bei diesem Angriff. Vgl. dazu Nive, Bill (Hg.): *Die Wilhelm Gustloff. Geschichte und Erinnerung eines Untergangs*. Halle (Saale) 2011.

<sup>334</sup> Reichsamltsleitung Kraft durch Freude 1934. Zit. n. Howind, Sascha: Das „Traumschiff“ für die „Volksgemeinschaft“? Die *Gustloff* und die soziale Propaganda des Dritten Reiches. In: Nive, Bill (Hg.): *Die Wilhelm Gustloff. Geschichte und Erinnerung eines Untergangs*. Halle (Saale) 2011, S. 27–60, hier S. 27.

schon ab Mai 1939), wurden der Kriegsmarine als Lazarettschiffe unterstellt.<sup>335</sup> Hemming konnte mit dieser Darstellung den einstigen Glanz der alten KdF-Schiffe, symbolisch durch die „Wilhelm Gustloff“, visualisieren. Seine Verbildlichung des 1936 für die Kriegsmarine gebauten Segelschulschiffes „Horst Wessel“ zeigt, mit welch prachtvollen Schiffen die Ausbildung des Nachwuchses für die Kriegsmarine unterstützt wurde.<sup>336</sup>

Zwei Schiffsporträts, die wie Hemmings *Schulschiff „Horst Wessel“ im Atlantik* nicht den Hafenkontext miteinschließen, sind Bohrdts *Morgennebel an der Emsmündung* (Abb. 9) und Antons Gemälde *Im Morgennebel* (Abb. 44). Die beiden sich nicht nur aufgrund ihres Titels ähnelnden Exponate bilden stimmungsvolle Szenerien ab. Bei Anton befindet sich ein einsam zu Anker liegendes Segelschiff mit heruntergeholten Segeln auf ruhigem Wasser, während Bohrdt ein Fischerboot auf ein aus dem Nebel hervortretendes imposantes Segelschiff zutreffen lässt, was laut Rittich „wie eine schicksalshafte Sage“ erscheint.<sup>337</sup> Bohrdts Segelschiff weist Ähnlichkeiten zu Karl Leipolds (1864–1943) Gemälde *Das Neue Deutschland* (Abb. 45) auf, das von Rittich ebenfalls als zukunftssträchtig für das nationalsozialistische Deutschland eingeordnet wird:

Aber was in dem Werk anlässlich des Motives an Kraft, Sicherheit, Wagemollen, Sieghaftigkeit und Stolz zum Ausdruck kommt, sind die sichtbar gewordenen Werte und Gefühle, die heute unser Volk beseelen. Die Tatsache, daß sie im Bilde eines Viermasters [...] Gestalt erhalten haben [...], enthebt das Werk der gegenständlich-zeitlichen Gebundenheit, gibt seinem Gehalt eine überzeitliche Geltung und Wirkung, macht das Bild zum Symbol einer ewiggültigen Geisteshaltung.<sup>338</sup>

Somit erhält auch Bohrdts Gemälde, wenn in diesem Kontext von einer „schicksalshaften Sage“ gesprochen wird, ein für Deutschland wegweisendes Fürsprechen.

Mit weiteren Schiffsporträts von Gustav Fenkohl (1872–1950) (*Aufkommender Frachter* (Abb. 46) und *Der Tanker* (Abb. 47)), die sich im Kontext der Handelsschifffahrt bewegen, werden ruhige Gegensätze zu den lebendigen und groß inszenierten Hafenansichten gebildet. Doch für alle Schiffsporträts, ob eingebettet in einer Hafenumgebung oder für sich stehend, galten scheinbar die gleichen erschwerten Bedingungen, die die ausführenden Künstler\*innen bewältigen mussten:

Das Schiff soll ja einer der härtesten Prüfsteine für zeichnerisches Können sein. Ein in herkömmlicher Weise und ohne persönliches Einfühlen dargestelltes Schiff ist malerisch genauso reizlos wie ein Porträt, in dem alle die kleinen menschlichen Züge weggelassen sind, die gerade den Portraitierten interessant machen. Der

---

<sup>335</sup> Vgl. Howind 2011, S. 49.

<sup>336</sup> Vgl. Zur Geschichte der „Horst Wessel“: Drumm, Russell: *The Barque of Saviors. Eagle's Passage from the Nazi Navy to the U.S. Coast Guard*. Boston/New York 2001.

<sup>337</sup> Rittich 1942, S. 6.

<sup>338</sup> Ders.: *Der Maler Karl Leipold*. In: *Die Kunst im Dritten Reich 2* (1938), H. 6, S. 184–191, hier S. 184.

Schiffsmaler hat ein sehr weites Tätigkeitsfeld; er muß das Verhalten aller möglichen Fahrzeuge, die er in ihrem individuellen Charakter darzustellen hat, unter allen möglichen Wetterbedingungen kennen. Der Künstler, der ein oder mehrere Schiffe in ein Seegemälde hineinbringt, verstärkt gewöhnlich die dramatische Kraft des Bildgehalts.<sup>339</sup>

## 5.5 Exponate des kriegerischen Kontextes

Unter den ausgestellten Exponaten fanden sich auch Schiffsporträts, die man einem militärischen Kontext zuordnen kann. So waren in der Ausstellung vor allem Darstellungen von U-Booten, aber auch Überwasserkriegsschiffen, gegenwärtig. Die vielfache Verbildlichung von Kriegseignissen auf See war für die Veranstalter in Anbetracht des Seekrieges „selbstverständlich.“<sup>340</sup> Eines dieser Werke zeigt „ein Schlachtschiff, das stahlgrau, majestätisch mit verhaltener Kraft die Wellen der Ozeane annimmt.“<sup>341</sup> Dabei handelt es sich um Bloßfelds ausgezeichnetes Gemälde *Seemacht* (Abb. 11):

„Seemacht“ heißt ein Bild, das symbolhaft und eindringlich den stählernen Wall zeigt, hinter dem das Land sicher vor feindlichem Einfall über See der Arbeit nachgehen kann. Wie wuchtig zusammengeballt zieht der Keil der Kriegsschiffe über die dunkle Flut, man glaubt im nächsten Augenblick blitzendes Mündungsfeuer aus den Rohren flammen zu sehen, hört fast das Rauschen der Bugsee vor den schlanken Steve und das Fauchen der Ventilatoren, das unbeirrbar Mahlen der Schrauben und spürt ahnend die Wucht, die den anlaufenden Stahlburgen innewohnt.<sup>342</sup>

Das im Zentrum des Bildes stehende Kriegsschiff zeigt die „Bismarck“. Links des Kriegsschiffes soll laut Scholl das Schwesterschiff „Tirpitz“ zu sehen sein. Für Scholl ist das Gemälde von Bloßfeld ein „Phantasieprodukt“, das „die Existenz einer geballten Seemacht vor[spielt], die es 1942 nicht mehr gab.“<sup>343</sup> Es steht allerdings vielmehr im Kontext des in Kapitel 3.2 beschriebenen Opferkultes rund um die „Bismarck“, der nach der Versenkung des Schlachtschiffes von der Kriegsmarine vorangetrieben wurde. Die „Bismarck“ symbolisiert hier die heroische Aufopferung für ein gemeinsames Ziel und den eisernen Kampfeswillen, der auch nicht durch eine Versenkung zu brechen ist. Denn im Hintergrund wartet schon das nächste Schlachtschiff, die „Tirpitz“, und ist bereit für den Kampf. Dieses Schiff war jedoch im realen Kriegsgeschehen kaum involviert, da sie als Präsenz-Flotte in Norwegen stationiert war, bis sie schließlich 1944 versenkt wurde.<sup>344</sup> Wie

---

<sup>339</sup> Anonym 1942a, S. 12.

<sup>340</sup> Ebd., S. 10.

<sup>341</sup> Ausst.-Kat. 1942, S. 2.

<sup>342</sup> Busch 1942a, S. 4.

<sup>343</sup> Scholl 1987, S. 348.

<sup>344</sup> Vgl. zur „Tirpitz“: Breyer, Siegfried: Die Schlachtschiffe der Bismarck-Klasse. Planung, Bau, Technik. Bd. 3. Wölfersheim-Berstadt 1995, besonders S. 15.

man dieses Werk auch lesen mag, allen voran zeigte es eine fiktive Realität, in der die Kriegsschiffe als eine stählerne und undurchdringbare Seemacht herausgestellt werden.

Exponate von U-Boot-Darstellungen konnten das Bild eines eisernen Walls gegen den Feind noch einmal verdeutlichen. In den als Beispiel herangezogenen Werken von Schulz – *Herren des Atlantik* (Abb. 12), Rusch – *U-Boot westwärts* (Abb. 24) und Bergen *Im Atlantik* (Abb. 48), „erscheint die Atmosphäre auf sich gestellter Einsamkeit und aggressiven Willens im Kampf gegen Natur und Feind“, so Rittich.<sup>345</sup> Auch wenn in keiner dieser Darstellungen feindliche Kriegsschiffe verbildlicht wurden, so soll die Spannung eines jederzeit aufkommenden Gegners spürbar gemacht werden. Neben der Einordnung als stählerne Seemacht, erhielten U-Boot-Darstellungen noch eine weitere Bedeutungszuschreibung. Wie schon in der Ausstellung *Seefahrt und Kunst* wurde eine deutsche Verwandtschaft zu den Wikingern herausgestellt. Im ‚Dritten Reich‘ wurden nun, unter anderem vorangetrieben durch den Kunsthistoriker, Kriegsberichterstatter und Bruder des Hauptschriftleiters der Zeitschrift *Die Kriegsmarine* Fritz-Otto Busch, Harald Busch (1904–1983), U-Boot-Fahrer zu modernen Wikingern erhoben:

Wie die Wikinger einst ihren roten Kampfschild im Mast, ging es um das Herrenrecht zur See, so fahren heute auch sie, die deutschen U-Boote, die brennend rote Kriegsflagge, die der Führer ihnen gab, durch den weiten Atlantik; im Kampf für die Zukunft.<sup>346</sup>

U-Boot-Fahrer erfuhren eine heroische Einordnung willensstarker Soldaten: „U-Bootfahren ist nichts für Müttersöhnchen. U-Bootsfahrer sind harte Männer. Sie werden dazu, zu Härte und zu Stolz erzogen durch den Kampf mit der Naturgewalt, in der es sich zu behaupten gilt, und im Einsatz gegen den Feind.“<sup>347</sup> Dieses vorgegebene Bild entspricht genau dem Gedanken der Kriegsmarine eines unabdingbaren Kampfeswillens der Marinetruppe bis zum letzten Blutstropfen. Obwohl zur Zeit der Ausrichtung des Preisausschreibens und der Ausstellung in der deutschen Seekriegsführung unter Raeder noch an Überseeschiffen als sichere Maßnahme festgehalten wurde, befanden sich in der Ausstellung vermehrt Visualisierungen von U-Booten. Das lässt sich zum einen mit dem gesteigerten Interesse der Bevölkerung am Tonnagekrieg erklären, wie es die *Meldungen aus dem Reich* immer wieder postulierte:

An den Meldungen über die jüngsten U-Boot-Erfolge und über die Geleitzugschlacht im Atlantik ist besonders die Angabe mit Befriedigung aufgenommen worden, daß die Erfolge von jungen U-Boot-Besatzungen errungen wurden. Angesichts des

---

<sup>345</sup> Rittich 1942, S. 6.

<sup>346</sup> Busch, Harald: U-Boot auf Feindfahrt. Bildberichte vom Einsatz im Atlantik. Gütersloh 1942, S. 94.

<sup>347</sup> Ebd., S. 87.

Heldentodes des U-Boot-Kommandanten Mützelburg<sup>[348]</sup> sei es ein Trost zu wissen, daß die erfahrenen und verdienten U-Boot-Kommandanten tüchtige Nachfolger finden.<sup>349</sup>

Dieses von der Bevölkerung entgegen gebrachte Mitgefühl für die U-Boot-Besatzungen konnte durch Visualisierungen des eisernen Willens und der bedrohlichen Einsamkeit in der Ausstellung verstärkt werden. Zum anderen spielen U-Boot-Darstellungen Besucher den Geist einer modernen Seekriegstechnologie und -führung vor.

Neben Darstellungen von Überwasserkriegsschiffen und U-Booten kam noch eine dritte Gruppe an Exponaten hinzu, die dem kriegesischen Kontext zugeordnet werden muss:

Die Ausstellung wird ergänzt durch Arbeiten der Marinekriegsmaler und der P.K.-Zeichner Karl [sic!], Treß, Benkert und Buchheim, die in ihrer dokumentarischen Form und zum Teil auch in ihrer monumentalen Auffassung zu den stärksten Eindrücken gehören. Sie und die Skizzen, die der Marinekriegsmaler Richard Schreiber auf einer U-Boot-Fahrt nach Amerika geschaffen hat und die hier in einem Sonderraum vereinigt sind, sind besonders dazu geeignet, das gestellte Thema von der Seite des heroisch-mannhaften Erlebnisses über das bisher Übliche auszuweiten. Die Bedeutung der Schicksalsverbundenheit Meer – Schiff – Kämpfer, die in ihnen liegt, dürfen als die Wurzeln weiterer gültiger Gestaltungen des in diesem Wettbewerb gestellten Themas angesehen werden.<sup>350</sup>

Rittich evoziert mit dieser Einordnung, dass die Arbeiten der P.K-Zeichner und Marine-Kriegsmaler dazu berufen waren, die Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* nicht nur thematisch abzurunden, sondern auch all das einzufangen, was das Motiv Meer an Möglichkeiten zur Verarbeitung bot. Die Werke, wie schon in Kapitel 5.1 beschrieben, charakterisierten sich durch das skizzenhafte Festhalten alltäglicher Szenen der Marinesoldaten. Vor allem Porträts standen im Vordergrund der künstlerischen Verarbeitung von Kriegseinsätzen. In der besprochenen Ausstellungansicht des Raumes, in dem die P.K-Zeichner und Marine-Kriegsmaler ausgestellt wurden, finden sich keinerlei Abbildungen von Kampfhandlungen. Der Fokus liegt auf dem Festhalten gemeinschaftlichen Zusammenhalts sowie auf den täglich zu verrichtenden Arbeiten auf den Kriegsschiffen.

Die Einrichtung der künstlerischen Begleitung der Propagandakompanien wurde ab 1938 vom OKW forciert, mit dem Ziel „Kunstwerke zu schaffen, die der Verherrlichung der neuen

---

<sup>348</sup> Rolf Mützelburg (1913–1942), Kapitänleutnant und U-Boot-Kommandant, fiel im September 1942 im Atlantik. Vgl. Busch, Rainer / Röll, Hans-Joachim: Der U-Boot-Krieg 1939–1945. Die deutschen U-Boot-Kommandanten. Hamburg/Berlin/Bonn 1996, S. 167.

<sup>349</sup> „Meldungen aus dem Reich“ vom 17. September 1942. In: Boberach 1985, S. 4209.

<sup>350</sup> Rittich 1942, S. 6.

Wehrmacht dienen'.<sup>351</sup> 1939 wurde innerhalb des OKW die Abteilung Wehrmachtspropaganda errichtet, die für die Kriegspropaganda und somit auch für die Verteilung der Propagandakompanien zuständig war.<sup>352</sup> Die Gruppen bestanden aus Journalisten, Fotografen, Kameralen, Zeichnern und Malern. Ihr Auftrag lautete, unmittelbar an der Front vorwiegend Kampfhandlungen skizzenhaft einzufangen: „Ein neuer Typus von Kriegsberichterstatern war entstanden, die Wort- und Bildpropaganda unmittelbar in den Krieg integriert.“<sup>353</sup> Wolfgang Schmidt bewertet die gefertigten Zeichnungen und Skizzen als konstruierte Wirklichkeit, die „zum Erzielen emotionaler Wirkungen beim Betrachter“ dienen sollten.<sup>354</sup> Dabei

interessierte weniger das künstlerische Erlebnis, es wurde vielmehr der Umstand, deutsche Soldaten fänden angesichts der harten Kriegswirklichkeit noch Zeit und Muße zu künstlerischer Gestaltung, von der Bevölkerung als Zeichen von Stärke, Sicherheit und Zuversicht gedeutet. Somit hätte das Kriegsmalerprogramm die ihm zugeschriebene Funktion erfüllt.<sup>355</sup>

Jeder Marine-Propagandakompanie gehörten zwei Pressezeichner und ein Kriegsmaler an. Die in der *Meer*-Ausstellung vertretenen Künstler Benkert, Schreiber und Tress legten „[b]esonders gute und propagandistische Arbeiten“ vor,<sup>356</sup> und Buchheim, der spätere Autor des erfolgreichen Romans *Das Boot* (1973), war mit 21 Werken der am häufigsten auf der GDK ausgestellte Vertreter der P.K.s.<sup>357</sup> Somit waren in der Berliner Ausstellung die führenden Künstler der Propagandakompanie zu sehen. In der Münchner Station machten Arbeiten der P.K.-Zeichner und Marine-Kriegsmaler knapp die Hälfte aller Exponate aus.<sup>358</sup> Sie erfuhren also nochmals eine Steigerung in der medialen Aufmerksamkeit. Hans Gallus fasste in dem vom DSW herausgegebenen kleinen Büchlein *Seefahrt. Ein Blick ins Reich des Seemanns* (1944) noch einmal zusammen, von welchem Wert die P.K-Zeichner und Marine-Kriegsmaler scheinbar für die maritime Kunstwelt waren. Zudem kann seine generelle Wertschätzung für die vermeintlich volksverbundene und identitätsstiftende maritime Malerei während des Krieges als zusammenfassende ideologische Einordnung

---

<sup>351</sup> Schmidt, Wolfgang: „Maler an der Front“. Zur Rolle der Kriegsmaler und Pressezeichner der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg. In: Müller, Rolf-Dieter / Volkmann, Hans-Erich (Hg.): *Die Wehrmacht. Mythos und Realität*. München 1999, S. 635–684, hier S. 639.

<sup>352</sup> Vgl. Schmidt, Wolfgang: *Bilder vom Krieg*. In: *Zwischen Ideologie, Anpassung und Verfolgung. Kunst und Nationalsozialismus in Tirol*. Ausst.-Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, 14. Dezember 2018 bis 7. April 2019. Hg. v. Wolfgang Meighörner. Innsbruck 2018, S. 50–56, hier S. 51.

<sup>353</sup> Ebd.

<sup>354</sup> Ebd., S. 55.

<sup>355</sup> Ebd.

<sup>356</sup> Wehrmachtspropaganda. Zit. n. Schmidt 1999, S. 641.

<sup>357</sup> Vgl. ebd., S. 643. Siehe zu Buchheim Funktion als Kriegsberichterstatler und Mitglied der Propagandakompanie: Holzer, Anton: *Die oben, wir unten. Das Boot, der Krieg, die Fotografie. Der U-Boot-Krieg als deutsche Heldengeschichte?* In: ders. (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*. Marburg 2003, S. 118–145.

<sup>358</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1943, S. 11–16.



für die in der Berliner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* präsentierten Kunstwerke gesehen werden:

Dieser neue gewaltige Weltkrieg ist zugleich auch eine Entscheidung des Geistes. In ihm versieht der deutsche Künstler eine unentbehrliche Funktion: er ist berufen, dem Willen des Volkes in der Kunst Gestalt zu geben, der Weltweite deutschen Geistes in höchster Form Ausdruck zu verleihen. In seinen Werken nicht zuletzt beweist die Nation ihren unzerstörbaren Kulturwillen. Kunst ist in tiefstem Wesen dem Meere verwandt. Die einzigartige Eigenschaft solcher Werke, daß sie die Natur, das Leben, die Ursprünglichkeit ausstrahlen, ist gerade bei der nicht einfachen Aufgabe der Vertiefung des deutschen Seegedankens von ausschlaggebender Bedeutung. Die Marinemalerei und -zeichenkunst ist fähig, den Seegedanken in seiner Größe darzustellen und im Betrachter den Sinn für diese Größe zu wecken und zu vertiefen. Im Rahmen dieses Krieges, der ja letzten Endes ein Seekrieg ist, hat sich das Schaffen der Marine-PK.-Maler und -Zeichner auf allen Meeren vielfältig bewährt. Das Einzigartige ihres Berufes liegt in der Vereinigung des begeisterten Seemannes mit dem sich einfühlenden und lebendig gestalteten Künstler in einer Persönlichkeit.<sup>359</sup>

## 6. Fazit und Ausblick

Aus der Sicht des DSW wurde die erste Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* in Berlin als eine gelungene Veranstaltung eingeordnet:

Der Ausstellung selbst war ein außerordentlicher Erfolg beschieden. Viele tausend Besucher fanden sich ein und brachten den ausgestellten Werken großes Interesse entgegen. Eine große Anzahl Bilder fand schon in den ersten Tagen seine Käufer. Die deutsche Tages- und Zeitschriftenpresse brachte ausführliche Betrachtungen über die Ausstellung und ihre Bilder sowie zahlreiche Abbildungen der gezeigten Werke – kurz, der Widerhall ist in jeder Beziehung als sehr erfreulich zu bezeichnen.<sup>360</sup>

Trotz der in Frage zu stellenden Beschönigungen, von der solche Ausstellungsbesprechungen aus dieser Zeit geprägt sind, lässt sich festhalten, dass die Wanderausstellung die erste Kunstschau im ‚Dritten Reich‘ darstellte, die das Sujet des Meeres mittels künstlerischer und zeitgenössischer Positionen ins Zentrum rückte. Damit kann sie als ideales Fallbeispiel zur kunsthistorischen Auseinandersetzung mit maritimer Malerei des Nationalsozialismus fungieren.

---

<sup>359</sup> Gallus, Hans: Unsere Marine-PK.-Maler und -zeichner. In: Das Deutsche Seegeltungswerk (Hg.): Seefahrt. Ein Blick ins Reich des Seemanns. Berlin/Wien 1944, S. 152–154, hier S. 152.

<sup>360</sup> Anonym 1942a, S. 13.

Im Sinne Christian Fuhrmeisters, der „zallererst eine differenzierte Analyse“ der Kunst des Nationalsozialismus einfordert,<sup>361</sup> wird in der vorliegenden Arbeit versucht, das Fundament für eine weiterführende und tiefergehende Beschäftigung mit der maritimen Malerei dieser Epoche zu legen. Erstmals konnten Voraussetzungen für die Teilnahme der Künstler\*innen an dem Admiral-von-Trotha-Preis Ausschreiben *Das Meer und die Kunst* benannt werden. In einem Zeitraum von knapp einem Jahr suchte das Deutsche Seegeltungswerk Künstler\*innen, die das Meer in den Fokus ihres Schaffens rückten und, so der Wunsch der Veranstalter, „das Wesen der See noch näher an das deutsche Volk“ herantragen konnten. Durch ein Preisgericht, das sich aus hochrangigen Vertretern der NS-Kunstpolitik wie Alfred Rosenberg oder Adolf Ziegler zusammensetzte, wurden die Künstler Leonhard Sandrock, Lucidus Diefenbach und Michael Mathias Kiefer als Gewinner auserkoren, die sich nach Auffassung der Veranstalter und Kritiker in ihren Werken mit dem heroischen Kampf gegen das Meer sowie der Küste als zu bewachender deutscher Außengrenze beschäftigten. Sechs weitere Künstler (Alf Bachmann, Hans Bohrdt, Karl Bloßfeld, Albert Janesch, Fritz W. Schulz und Kurt Windels) erhielten Anerkennungen für ihre Werke.

Durch die Rekonstruktion der Ausstellungsplanung konnten Verantwortlichkeiten und Strukturen dieses Vorhabens offengelegt werden. Bendix von Barga vom DSW und Robert Scholz vom Amt Bildende Kunst teilten sich die gemeinsame Organisation der Ausstellung im Berliner Künstlerhaus (Sitz des Amtes Bildende Kunst). Propagierter Zweck der Ausstellung war, mit Hilfe der Malerei „die Schönheit und den Reiz alles dessen, was mit dem Meer zusammenhängt“, zu präsentieren. Dafür wurden von vorgeblich rund 500 für das Preis Ausschreiben eingereichten Werken knapp 80 Gemälde ausgewählt, die diesem Anspruch aus der Perspektive der Veranstalter augenscheinlich qualitativ gerecht wurden: Historische und gegenwärtige Hafendarstellungen, Schiffsporträts von prachtvollen Segelschulschiffen, KdF-Schiffen, aber auch modernen Kriegsschiffen, heimatliche Visualisierungen der Küsten und ihrer Bewohner sowie die Verbildlichung des Meeres als Sehnsuchtsort bildeten die inhaltlichen Schwerpunkte der Berliner Ausstellung.

Mit dieser erforderlichen Aufarbeitung der faktischen Hintergründe des Preis Ausschreibens und der Ausstellung konnte eine Ausgangslage für die Beleuchtung politischer, propagandistischer und kultureller Voraussetzungen und Motive für die Ausrichtung einer Ausstellung über das Meer geschaffen werden. Es konnte dargelegt werden, warum sich das DSW, welches zallererst als Propagandaorganisation für das Oberkommando der Kriegsmarine gegründet worden war, der Ausstellungstätigkeit zuwandte. Es ging vor allem

---

<sup>361</sup> Fuhrmeister, Christian: Warum sind Ausstellungen zur Kunst im Nationalsozialismus wichtig? In: Zwischen Ideologie, Anpassung und Verfolgung. Kunst und Nationalsozialismus in Tirol. Ausst.-Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, 14. Dezember 2018 bis 7. April 2019. Hg. v. Wolfgang Meighörner. Innsbruck 2018, S. 11–13, hier S. 11.

darum, den „Führerauftrag“, in der Bevölkerung ein Bewusstsein für die Wichtigkeit einer Seemacht zu wecken, auf einprägsame Weise zu verbreiten. Durch die Zugehörigkeit zum OKM hatte das DSW in erster Linie einen Propagandaauftrag zu erfüllen, der eine zurückhaltende Indoktrination vorsah und in deren Mittelpunkt die Erziehungsarbeit der Bevölkerung stand. In dieses Vorgehen gliederte sich die Ausstellungspraxis des DSW als weitere Maßnahme zur Volkserziehung ein. Gleichzeitig wurde die These formuliert, dass sich das DSW durch dieses Vorgehen eine Nische als Förderer maritimer Malerei im Nationalsozialismus schaffte. Mit den vom DSW ausgerichteten Ausstellungen *Seefahrt und Kunst* (1935, Berlin) sowie *Großdeutschland und die See* (1941, München) wurde Künstler\*innen, die der maritimen Malerei zugeordnet werden konnten, eine öffentliche Plattform geschaffen, ihre Werke zu präsentieren und zu verkaufen. Die Ausrichtung des Preisausschreibens und der Wanderausstellung sollte in dieser Förderung maritimer Malerei den Höhepunkt darstellen.

Die Entwicklungen des deutschen Seekrieges im Zeitraum 1941/42 übten einen Einfluss auf das DSW und somit auf die Vorbereitung der Berliner Kunstschau aus. Die im Vergleich zur britischen Flotte kleinere deutsche Kriegsmarine konnte bis zum Sommer 1941 überraschende Erfolge für sich verbuchen, bevor sie allmählich und auf lange Sicht den gegnerischen Seemächten unterlag. Diese Niederlagen wurden in einen Opferkult transformiert, der dem Motto ‚Kampf bis zum letzten Blutstropfen‘ folgte und der Marinesoldaten einen heroischen Kampfeswillen für das Volk zuschrieb. Diese Art der Realitätsumdeutung wirkte sich auf die Stimmung in der Bevölkerung aus, denn das OKM erfuhr von den Bürgern zunehmenden Zuspruch für seine Kriegsführung, sodass trotz der sich häufenden Niederlagen die Aufmerksamkeit und Unterstützung für die Marineaufgaben zunahmen. In diesen Zeitraum des vermehrten Zuspruches fiel die Berliner Station der Wanderausstellung, weshalb geschlussfolgert werden konnte, dass die Kunstschau für das OKM eine ideale Plattform darstellte, um durch positiv besetzte Landschaftsgemälde des Meeres und durch die Visualisierung von modernen Kriegstechnologien der Bevölkerung zu verdeutlichen, wofür es sich vermeintlich lohnte zu kämpfen.

Das Amt Bildende Kunst als ausrichtender Partner des DSW gab der Wanderausstellung durch die Person Alfred Rosenbergs eine ideologische Prägung. Der NSDAP-Chefideologe galt als führender Vertreter des „nordischen Gedankens“ und Fürsprecher einer wirtschaftlichen und kulturellen Beziehung zu den nordischen Küstenländern. Er erwies sich für das DSW schon 1935 während der Ausrichtung der Ausstellung *Seefahrt und Kunst* als idealer prominenter Unterstützer für die Angelegenheiten der Propagandaorganisation. Und auch für Rosenberg schien die Zusammenarbeit mit dem DSW zum einen seiner völkisch-traditionellen Kunstvorstellung zu entsprechen und zum anderen seiner Funktion als

Hauptinstanz der Schulungs- und Erziehungsaktivitäten innerhalb der NSDAP Rechnung zu tragen, sodass zwischen den Organisationen eine symbiotische Arbeitsgemeinschaft entstand, die in der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* ihren Höhepunkt fand.

Zur Vorbereitung auf die Analyse der ausgestellten Kunstwerke der Wanderausstellung wurde die Sicht der Nationalsozialisten, im Speziellen des DSW, auf die maritime Malerei vor 1933 untersucht, die ein Motiv für die Ausstellung gewesen sein könnte. Dabei stellte sich zunächst heraus, dass sich die nationalsozialistische Sicht kaum von der heutigen Rezeption und Einordnung maritimer Malerei des 19. Jahrhunderts unterscheidet. Unterschiede konnten vor allem in der Bewertung der maritimen Malerei des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ausgemacht werden. Für diese Zeit bemängelten die Nationalsozialisten ein verändertes Sehverhalten der Künstler\*innen, das sie in ihrer antimodernen Lesart mit gesellschaftlichen Umbrüchen in Verbindung brachten. Man distanzierte sich aber nicht explizit von bestimmten Bildinhalten und Formen. Dadurch zeigte sich die Unbestimmtheit der nationalsozialistischen Rezeption maritimer Malerei, die auf diesem Gebiet keine spezifischen Merkmale für konforme und „entartete“ Kunst zu benennen vermochte. Die allgemeine nationalsozialistische kunsttheoretische Rhetorik, die für die Zeit der wachsenden Avantgarde-Bewegungen einen Verlust der Volksverbundenheit der Kunst, hier im Speziellen der Landschaftsmalerei, zuungunsten subjektiven Empfindens bemängelte, trat jedoch auch in diesem Fall hervor. Zudem wurden technische Neuerungen in Bezug auf perfektionistische Schiffsporträts in maritimen Kunstwerken als inhaltslos abgetan. Das DSW wollte die „Ehrenrettung“ der vermeintlich vernachlässigten maritimen Malerei voranbringen, da laut der Organisation das Meer im Nationalsozialismus als deutscher Kultur- und Identitätsraum durch eine scheinbare Verwandtschaft zu den nordischen Seefahrern der Wikinger wahrgenommen wurde. Zeitgenössische Vertreter\*innen maritimer Malerei wurden zu Künstlerpersönlichkeiten stilisiert, da sie sich mit dem Meer das vermeintlich schwerste aller Landschaftsmotive ausgesucht hätten. Es wurde also die Notwendigkeit der Bedeutungserhöhung der maritimen Malerei und ihrer Vertreter\*innen durch das DSW postuliert, womit eine nationalsozialistische Ausstellung über das Meer folgerichtig erschien, um dem Sujet Meer jenen Platz einzuräumen, den es nach der Auffassung des DSW verdient hätte.

Durch die Beschreibung der Ausstellungshängung konnte dargelegt werden, dass in den zwei größeren Ausstellungsräumen das Thema Meer in den präsentierten Exponaten verschieden verarbeitet und zusammengebracht wurde. Hafendarstellungen wurden neben Schiffsporträts platziert, Schiffsmannschaften auf See den ruhigen Küstenabschnitten gegenübergestellt und reine Meereslandschaften trafen auf moderne Kriegstechnologien.

Die Gewinner des Admiral-von-Trotha-Preisausschreibens wurden ebenfalls in diese repräsentativen Räume integriert, wodurch die Ausstellungsfläche die Einfühlung in das breite Themenspektrum und in die Unerschöpflichkeit des Sujets Meer mit Hilfe von preisgekrönten Gemälden ermöglichen konnte. In zwei der ausgewerteten Ausstellungsabbildungen waren kabinettartig angelegte Raumausschnitte angedeutet, in denen vor allem Exponate romantisierender, friedvoll-beruhigender oder auch aufgewühlter Meeres- und Küstenlandschaften angeordnet wurden, womit die Gegebenheit des beengten Raumes für die Fokussierung auf einen bestimmten Themenbereich genutzt wurde. Auf der fünften Ansicht war der Ausstellungsraum der P.K.-Zeichner und Marine-Kriegsmaler auszumachen, deren kleinformatige Bilder Szenen aus dem Alltag der Marinesoldaten auf Kriegsschiffen präsentierten, die der Kunstschau eine zugleich kriegerische Färbung verliehen. Die Inszenierung und Hängung der Gemälde folgte also dem Prinzip, Besuchern die Vielfalt dieses Sujets vor Augen zu führen. Gleichzeitig wurden aber auch Bildinhalte miteinander so verknüpft und Verweise auf heimatliche Landschaften oder Hafendarstellungen gegeben, dass diese identitätsstiftend auf das Publikum wirken konnten. Ein eingesetzter Gegenwartsbezug – visualisiert durch die P.K.-Zeichner und Marine-Kriegsmaler und durch die Inszenierung von KdF- und modernen Kriegsschiffen – konnte dazu beitragen, dass die Betrachter Sinnbezüge derart herstellen, wie es Max Imdahl zufolge intendiert war: „Was das Bild an Sinn suggerieren soll, soll suggeriert sein als eine eigene Erkenntnisleistung des Bildbeschauers – womit dieser dann selbst, nolens volens, in den propagandistischen Bildsinn sich verwickelt.“<sup>362</sup> Damit konnten die Veranstalter erzieherisch auf die Besucher wirken und einen Erkenntnisprozess um die Wichtigkeit einer deutschen Seegeltung anstoßen.

Im Abschlusskapitel wurden die in Berlin präsentierten Exponate zur Analyse Themengruppen zugeordnet, um die in der Ausstellung präferierten Sujets des Meeres, deren Bedeutungsebenen und ideologische Vereinnahmung im Nationalsozialismus herauszuarbeiten. In der ersten Themengruppe wurden Visualisierungen des Meeres als Lebensraum und Ort existentiellen Kampfes zusammengebracht: Darstellungen der körperlich kräftigen und vom Meer gezeichneten Küstenbevölkerung sowie von arbeitenden, entindividualisierten Schiffsmannschaften erfuhren eine kämpferische Einordnung. Küstenbewohner wurden im Sinne der Blut-und-Boden-Ideologie als eine heroische Rasse interpretiert, die im ständigen Kampf mit der Naturgewalt lebt. Schiffsmannschaften hingegen inszenierte man als kämpferische Front gegen das Meer. Damit wurde der Aspekt des unhinterfragten und kollektiven Zusteuerns auf ein gemeinsames Ziel angesprochen – ein zentrales Motiv in der NS-Ideologie. In der zweiten

---

<sup>362</sup> Imdahl, Max: Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich. In: Staeck, Klaus (Hg.): Nazi-Kunst ins Museum? Göttingen 1988, S. 87–99, hier S. 96.

Themengruppe der Küstendarstellungen konnten Werke zusammengefasst werden, in denen die Küste als Außengrenze, als Kampfzone zwischen Land und Meer und als Ort deutscher Kultur interpretiert wurde. Die Küste wurde als Teil nordischer Identität proklamiert, aus der „nordisches Volkstum“ erwächst. Durch den postulierten tief verankerten Expansions- und Entdeckungswillen der germanischen Rasse, sollte beim Anblick der Küste „ein Gefühl für machtvollen Wagen und die Sehnsucht nach Abenteuer“ zu spüren sein. Die Küste kann auf diese Weise als metaphorische Landschaft im Sinne des Genius Loci – des Geistes des Ortes – eingeordnet werden.<sup>363</sup> Dieser lateinische Begriff beschreibt Orte oder Landschaften, deren Stimmung durch subjektive Einflüsse geprägt ist, und die so zu einem metaphorischen Ortsgeist werden.<sup>364</sup> Die dritte Themengruppe brachte historische und zeitgenössische Hafendarstellungen und Schiffsporträts der Ausstellung zusammen. Die Bildinhalte spielten vorwiegend im Hamburger Hafen und verdeutlichten einen „Rhythmus des Geschäftigen“. Im ‚Dritten Reich‘ sollte dem Hamburger Hafen eine bedeutende wirtschaftliche Rolle zukommen. So sind diese Gemälde als Sinnbild für wirtschaftliches Wachstum und technischen Fortschritt einzuordnen. Die Verbildlichung historischer Segelschiffe sollte den Eindruck einer deutschen Seefahrertradition wecken. Die letzte Themengruppe bündelte Werke des kriegerischen Kontextes. Mit Darstellungen von Überwasserkriegsschiffen wurde zum einen der von der Kriegsmarine betriebene Opferkult in die Ausstellung integriert, zum anderen die gegenwärtige Seekriegslage ausgeklammert, indem Kriegsschiffe als stählerner Wall und undurchdringbare Seemacht eingeordnet wurden. Vor allem Darstellungen von U-Booten fanden sich zahlreich in der Ausstellung in Form von Ölgemälden, aber auch in den Werken der P.K.-Zeichner und Marine-Kriegsmaler wieder, die auf den Kontext der modernen Kriegstechnologie aufmerksam machten. Gleichzeitig erfuhren die U-Boot-Fahrer eine Vereinnahmung als direkte Nachfahren der Wikinger. So wurden sie als heroische Soldaten inszeniert, die sich mit eisernem Kampfeswillen dem Feind entgegenstellten. Die Einbeziehung des Meeres als Teil einer deutschen Identität vollzog sich auf allen Ebenen der ausgestellten maritimen Malerei und machte sie zum Medium einer emotionalen Verbindung von Kunst und Betrachter, der ideologisch-ästhetischen Prämisse entsprechend: „Gute Seebilder werden immer stark zum Herzen des deutschen Menschen sprechen, der ja die Liebe zur See als Ahnenerbe in sich trägt.“<sup>365</sup>

Wodurch zeichnete sich nun die ausgestellte maritime Malerei aus? Es ist zuallererst festzuhalten, dass auch dieser Bereich der systemkonformen Kunst keine neuartig-schöpferischen Sujets oder Bildfindungen aufweist. Neben einem von der NS-Kunstpolitik

---

<sup>363</sup> Vgl. Kozljanič, Robert Josef: Der Geist eines Ortes. Bd. 2: Neuzeit – Gegenwart. München 2004, S. 76.

<sup>364</sup> Vgl. ebd., S. 127.

<sup>365</sup> Anonym 1942a, S. 12f.

bevorzugten naturalistisch-konservativen Stil griffen die Künstler\*innen Motive auf, die in der vor dem ‚Dritten Reich‘ bestehenden maritimen Malerei ihren festen Platz hatten. Wie diese Arbeit gezeigt hat, bezogen sich Künstler\*innen im Nationalsozialismus immer wieder auf die Tradition der maritimen Malerei von Friedrich, Dahl, Achenbach oder Bruegel, was dazu führt, dass man heute systemkonforme Meeresdarstellungen aus dem ‚Dritten Reich‘ kaum von künstlerischen Positionen anderer Epochen auseinanderhalten kann. Dies ist ein Indiz dafür, dass es keine genuine maritime Malerei im Nationalsozialismus gegeben hat, sondern vor allem ein naturalistischer Stil gepaart mit Rückgriffen aus dem Motivvorrat der Landschaftsmalerei verfolgt wurde.<sup>366</sup> Doch konnte die maritime Malerei des Nationalsozialismus die für die Kunst proklamierte Aufgabe erfüllen, volksverbunden und identitätsstiftend zu sein, da sie heimische Landschaften und deren Bevölkerung zum Bildgegenstand machte. Innerhalb des NS-Kunstsystems wurde das Sujet Meer benutzt, um es mit nationalsozialistischer Ideologie zu verbinden: Darstellungen einer kollektiven Gemeinschaft im Kampf gegen das Meer sollten ein „Wir“-Gefühl hervorrufen und so die Volksgemeinschaft stärken; durch Anspielungen auf ein deutsches Erbe zur See konnten die Werke zu einer völkischen Identitätsbildung beitragen, und nicht zuletzt erhielten die Werke durch die Ausklammerung von tagespolitischen Ereignissen und der Verbildlichung allgemeinerer Sujets im Sinne eines „Ewigkeitswertes“ einen augenscheinlich überzeitlichen Charakter.<sup>367</sup> Damit erfüllten die Exponate jene politischen und propagandistischen Anforderungen, die das nationalsozialistische Regime an die Kunst stellte. Das Kunstlexikon aus dem Jahr 1940 fasst den Begriff der maritimen Kunst zusammen:

Marinemalerei, die Schilderung des Meeres und der Meeresküste. Das Meer ist ruhig oder vom Sturm aufgewühlt, es schäumt ans Ufer oder ist der Schauplatz von Seeschlachten. Auch gibt es Gelegenheit, die unbegrenzte Weite mit wechselnden atmosphärischen Stimmungen anschaulich zu machen. Die Erzeugnisse der M. heißen auch Marinen.<sup>368</sup>

Diesen Gattungskonventionen entsprechen die Exponate der Berliner Station der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler*. Nun ist es aber für eine weitere Bearbeitung der Wanderausstellung richtungsweisend, auch auf die Leerstellen zu schauen, das heißt darauf, was nicht ausgestellt wurde. So fällt zuallererst auf, dass zwei der im Nationalsozialismus bekanntesten maritimen Künstler, Karl Leipold und Adolf Bock (1890–1968), nicht ausgestellt wurden. Werke beider Künstler wurden schon 1935 bei der

---

<sup>366</sup> Ein seit Jahren andauernder kunsthistorischer Diskurs beschäftigt sich mit der Frage, ob es überhaupt innovative nationalsozialistische Kunst gab oder ob diese Zeit der Kunstproduktion geprägt war von Rückgriffen. Dieser Diskurs kann jedoch in dieser Arbeit nicht besprochen werden.

<sup>367</sup> Vgl. Berg 2016, S. 39f.

<sup>368</sup> Jahn, Johannes: Wörterbuch der Kunst. Stuttgart 1940 (= Kröners Taschenausgabe; 165), S. 431.

*Seefahrt und Kunst* Ausstellung gezeigt und waren zudem regelmäßig bei den GDK vertreten.<sup>369</sup> Des Weiteren wurde auf die Präsentation expliziter Schlachtenszenen verzichtet, obwohl diese in der Tradition der maritimen Malerei fest verankert sind. Gleiches gilt für Darstellungen zum Themenbereich der Erholung, der Muße und des Genusses am Meer. Mit Max Liebermann als Vorreiter wurde mit Beginn des 20. Jahrhunderts die Küste als Erholungsort Teil der maritimen Malerei. So werfen die Ausklammerungen Fragen nach den jeweils konkreten historischen oder politischen Gegebenheiten auf, die zu den Entscheidungen geführt haben.

Grundsätzlich wäre es sinnvoll, für eine weitere Beschäftigung mit der Wanderausstellung – aber auch generell mit der Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus – Künstler\*innenbiographien mit einzubeziehen, die in dieser Arbeit vernachlässigt werden mussten. Die heutige Forschung zu Künstler\*innen, die im Nationalsozialismus aktiv waren, ist vielfach ernüchternd. Nicht selten finden sich nur veraltete Lexikoneinträge oder – wenn überhaupt – Werkverzeichnisse, in denen die Zeit des ‚Dritten Reiches‘ ausgelassen oder verharmlost wurde.<sup>370</sup> Bei einer Analyse der Vertreter\*innen maritimer Malerei des Nationalsozialismus sollte es aber nicht darum gehen, diese zu stigmatisieren. Es ist vielmehr unabdingbar, die Kunstproduktion des ‚Dritten Reiches‘ über Fallbeispiele zu untersuchen, um mehr als bisher über Auftraggeberschaft und Finanzierung sowie über Arbeitsweise und persönliche Schicksale von Künstler\*innen zu erfahren. Diese Ausblicke verdeutlicht, wie viel Potential die kunsthistorische Forschung zur maritimen Malerei des Nationalsozialismus hat.

Zum Abschluss soll noch ein kurzer Blick auf die weiteren Stationen der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* gerichtet werden. Mit Beendigung der Schau in Berlin war augenscheinlich noch nicht sicher, dass die nächste Station München sein würde. Ein Telegramm vom 23. Dezember 1942 des DSW an den Münchner Ratsherrn Max Reinhard (?–?) deutet eine leicht nervöse Haltung des DSW bezüglich der Ausrichtung der

---

<sup>369</sup> Leipold stellte nicht nur insgesamt 27 Werke bei den GDK aus, er erfuhr auch besondere Anerkennung durch einen Sonderraum während der 1942 stattgefundenen GDK und durch verschiedene Aufsätze in *Die Kunst im Dritten/Deutschen Reich*. Vgl. Rittich 1938; Scholz, Robert: Zum Tode Karl Leipolds. In: *Die Kunst im Deutschen Reich* 7 (1943), H. 4/5, S. 112; ders.: Symphonien in Farben. Zur Leipold-Kollektivausstellung im Haus der deutschen Kunst. In: *Die Kunst im Deutschen Reich* 6 (1942), H. 8/9, S. 239–243. Bock erhielt während des Nationalsozialismus zahlreiche Aufträge der Kriegsmarine (ab 1942 war er als Marinekriegsmaler tätig) und 1944 den Professorentitel. Vgl. Bongardt 2018, S. 193.

<sup>370</sup> So findet sich zum Beispiel im Werksverzeichnis von Sandrock kein Hinweis auf seinen Ersten Platz beim Admiral-von-Trotha-Preis ausschreiben. Vgl. Hülsen, Dorothy von: Leonhard Sandrock (1867–1945). Verden (Aller) 1994. Und auch in einer *taz*-Besprechung zu der 2017 in Bremen stattgefundenen Sandrock-Ausstellung (Overbeck-Museum Bremen, 29. Januar bis 26. März 2017) findet sich nur der kurze Hinweis: „Leonhard Sandrock starb 1945. Über die Jahre davor weiß man zu ihm bislang wenig – nur, dass er im Nationalsozialismus nicht als ‚entartet‘ galt und zwischen 1933 und 1936 noch einzelne Arbeiten ausstellte.“ Vgl. Meyer-Schilf, Karolina: Chronist der Industrialisierung. In: *taz – die tageszeitung* vom 13. Februar 2017. URL: <<https://taz.de/Spektakulaere-Neuentdeckung/!5380507/>> (16.08.2019). Sandrock war allerdings zwischen 1938 und 1944 mit 17 Werken bei den GDK vertreten. URL: <[http://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete?action=addFilter&filter=filter\\_kunstler&term=Sandrock%2C%20Leonhard&ssstate=>](http://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete?action=addFilter&filter=filter_kunstler&term=Sandrock%2C%20Leonhard&ssstate=>) (letzter Aufruf 02.08.2020).



Kunstschau an: „Entscheidung ueber Kunstaussstellung Das Meer dringend erforderlich erbitten umgehend entgeltige [sic!] Nachricht“.<sup>371</sup> Neben dem DSW und dem Amt Bildende Kunst traten in München als gemeinschaftlich ausrichtende Organisationen das Städtische Kulturamt und das OKW, Abteilung Wehrmachtspropaganda (Kriegsmarine) auf.<sup>372</sup> Die Münchner Kunstschau stellte nicht nur durch die Vielzahl der ausrichtenden Organisationen einen Superlativ dar: Mit einer zweimonatigen Laufzeit, 387 ausgestellten Exponaten und bisher acht ermittelten Ausstellungsbesprechungen und Anzeigen in (über)regionalen Tageszeitungen und Zeitschriften,<sup>373</sup> war sie die größte und medial wirksamste der drei Stationen der Wanderausstellung. Neben zahlreichen schon in Berlin präsentierten Künstler\*innen kamen in München „eine beträchtliche Zahl thematisch dazu gehöriger Bilder von süddeutschen und Münchner Malern“ hinzu.<sup>374</sup> Mehr als die Hälfte der Exponate stammten von P.K-Zeichnern und Marine-Kriegsmalern. Damit verschob sich nicht nur die inhaltliche Ausrichtung der Wanderausstellung, sondern auch die Kunstberichterstattung über die Schau. Während in Berlin noch die reizvoll-romantisierende Meereslandschaft als Sehnsuchts- und Identitätsort hervorgehoben wurde, waren in den Berichterstattungen zu der Münchner Ausstellung kriegspropagandistische Töne zu vernehmen:

Wenn uns daher aus manchen Bildern dieser Ausstellung der glühende Atem dieses Kampfes noch entgegenschlug, als schaurige Schönheit des Artillerieduells, als harte und entsagungsvolle Entschlossenheit im engen Leib des U-Bootes, so erfüllte diese Ausstellung neben ihrer rein künstlerischen Aufgabe auch diese: Sie war Anerkennung für unsere Front auf den Meeren und rüttelte unser Bewußtsein auf für die Größe dieses Kampfes, der von ausschlaggebender Bedeutung für den Sieg Deutschlands und damit Europas sein wird.<sup>375</sup>

Diese Tonart setzte sich auch bei der letzten Station der Wanderausstellung fort, für die in Zeitungen mit Überschriften wie „Unmittelbares Erleben des Krieges zur See“ geworben wurde.<sup>376</sup> Die Wiener Station war mit rund 160 Exponaten und mit dem DSW und dem Kulturamt der Stadt Wien als einzige Organisationen eine im Vergleich zu München kleiner durchgeführte Ausstellung.<sup>377</sup> Der Leiter des DSW, Wilhelm Buße, schlug in seiner

<sup>371</sup> StdA München DE-1992-BUR-1923.

<sup>372</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1943, S. 1.

<sup>373</sup> Das Katalogarchiv der Bibliothek der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München hat die Zeitungsberichte gesammelt. Diese sind chronologisch dem Ausstellungskatalog der Münchner Station untergeordnet. Vgl. Kat. Ausst. München St. G. 1943 / 4. Vgl. die ausführlichsten Berichte: Trumm, Peter: Von Meer und Malerei. Zur Ausstellung in der Städtischen Galerie. In: Münchner Neueste Nachrichten Nr. 102 vom 13. April 1943, S. 3; ders.: Das Meer und die Maler. Die neue Ausstellung in der Städtischen Galerie. In: Abendblatt Nr. 85 vom 10. April 1943. Schultz, Wally P.: Das Meer im Bilde. Eine Ausstellung in der Städtischen Galerie zu München. In: Völkischer Beobachter Nr. 102 vom 12. April 1943.

<sup>374</sup> Schultz 1943.

<sup>375</sup> Anonym: Kunst und Seegeltung. In: Deutsches Seegeltungswerk – Richtlinien für die Mitarbeiter (1943), Oktober, S. 7.

<sup>376</sup> Bassaraba, Adolf: Unmittelbares Erleben des Krieges zur See. In: Volks-Zeitung Nr. 43 vom 13. Februar 1944, S. 4.

<sup>377</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1944, S. 3.

Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung die bereits in München verbreiteten kriegspropagandistischen Töne an. *Das kleine Volksblatt* fasst zusammen: „Der Schicksalskampf unserer Nation lenkte unsere Aufmerksamkeit wieder auf den Kampf zur See, denn das Meer sei aus der Zukunft unseres Volkes nicht mehr wegzudenken.“<sup>378</sup>

Eine weitere Bearbeitung der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* wäre insbesondere mit Blick auf die Erweiterung der semantischen Bedeutungsebenen des Meeres sowie auf die Strukturen und Einflussnahmen an den anderen Stationen der Ausstellung sinnvoll, um einen möglichst breiten Einblick in das Ausstellungswesen und die maritime Malerei aus der Zeit des Nationalsozialismus zu erhalten.

---

<sup>378</sup> Anonym: Die Kunst im Dienste der deutschen Seegeltung. In: *Das kleine Volksblatt* Nr. 43 vom 13. Februar 1944, S. 4.

## Abkürzungen

APA	Außenpolitisches Amt der NSDAP
BArch	Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde
BdU	Befehlshaber der U-Boote
DBFU	Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP
DHM	Deutsches Historisches Museum Berlin
DSW	Deutsches Seegeltungswerk
ERR	Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg
GDK	Große Deutsche Kunstausstellung
KdF	Kraft durch Freude
OKM	Oberkommando der Kriegsmarine
OKW	Oberkommando der Wehrmacht
P.K.	Propagandakompanie
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
StdA	Stadtarchiv München
ZI	Zentralinstitut für Kunstgeschichte München

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### Quellen:

#### **Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde**

NS 8/133, NS 8/243, NS 18/287, NS 18/808, R 57/4363, R 8135/7275, R 9361-III/515445.

#### **Stadtarchiv München**

DE-1992-BUR-1923.

#### **Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München**

Kat. Ausst. München St. G. 1943 / 4.

#### **Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek**

Ausst.-Kat. *Das Meer. Bilder deutscher Maler*, mit annotierten Preisen. In: Sammlung „NS-Kunst“.

### Literatur:

#### **Almgren / Hecker-Stampehl / Piper 2008**

Almgren, Birgitta / Hecker-Stampehl, Jan / Piper, Ernst: Alfred Rosenberg und die Nordische Gesellschaft. Der „nordische Gedanke“ in Theorie und Praxis. In: NORDEUROPAforum 2 (2008), S. 7–51.

#### **Anonym 1944**

Anonym: Die Kunst im Dienste der deutschen Seegeltung. In: Das kleine Volksblatt Nr. 43 vom 13. Februar 1944, S. 4.

#### **Anonym 1943a**

Anonym: Kunst und Seegeltung. In: Deutsches Seegeltungswerk – Richtlinien für die Mitarbeiter (1943), Oktober, S. 7.

#### **Anonym 1943b**

Anonym: Begegnungen im Atlantik. In: Neue Volksblätter – Osnabrücker Tageblatt, Nr. 103 vom 13. April 1943.

#### **Anonym 1942a**

Anonym: Das Meer – Bilder deutscher Maler. Zu unserer Ausstellung im Künstlerhaus Berlin. In: Deutsches Seegeltungswerk – Richtlinien für die Mitarbeiter (1942), Oktober/November, S. 10–13.

#### **Anonym 1942b**

Anonym: „Das Meer“. Ausstellung im Künstlerhaus eröffnet. In: Völkischer Beobachter Nr. 285 vom 12. Oktober 1942, S. 3.

#### **Anonym 1942c**

Anonym: Kriegsarbeitertagung 1942 des DSW: In: Deutsches Seegeltungswerk – Richtlinien für die Mitarbeiter (1942), Oktober/November, S. 1–10.

**Anonym 1942d**

Anonym: Das Meer. Eine Ausstellung im Künstlerhaus Berlin. In: Völkischer Beobachter Nr. 284 vom 11. Oktober 1942, S. 8.

**Anonym 1942e**

Anonym: Admiral-von-Trotha-Preis ausschreiben. In: Die Deutsche Zeitung in den Niederlanden Nr. 91 vom 3. September 1942, o. S.

**Anonym 1942f**

Anonym: Admiral-von-Trotha-Preis ausschreiben. In: Die Kunst im Deutschen Reich 6 (1942), H. 9, S. 244.

**Anonym 1941**

Anonym: Das Meer und die Kunst. Admiral-von-Trotha-Preis ausschreiben des Reichsbundes Deutscher Seegeltung. In: Die Kunst im Deutschen Reich 5 (1941), H. 11, S. 332.

**Anonym 1938**

Anonym: Seegeltung und Kriegsmarine. In: Deutsche Marine-Zeitung 46 (1938), H. 2, S. 1.

**Anonym 1935a**

Anonym: Alfred Rosenberg eröffnet die Ausstellung *Seefahrt und Kunst*. In: Völkischer Beobachter Nr. 285 vom 20. Oktober 1935, S. 2.

**Anonym 1935b**

Anonym: *Seefahrt und Kunst*. Heroisches Seemannsleben und technischer Erfindergeist in der deutschen Malerei. In: Völkischer Beobachter Nr. 285 vom 20. Oktober 1935, S. 6.

**Anonym 1898**

Anonym: Berliner Neubauten. 88. Das Haus des Vereins Berliner Künstler, Bellevuestrasse 3. In: Deutsche Bauzeitung 32 (1898), H. 95 vom 26. November 1898, S. 609–611.

**Ausst.-Kat. 2018**

Zwischen Ideologie, Anpassung und Verfolgung. Kunst und Nationalsozialismus in Tirol. Ausst.-Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, 14. Dezember 2018 bis 7. April 2019. Hg. v. Wolfgang Meighörner. Innsbruck 2018.

**Ausst.-Kat. 2017**

vermacht, verfallen, verdrängt – Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim, 24. September bis 19. November 2017. Hg. v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair und Steffan. Petersberg 2017.

**Ausst.-Kat. 2016**

„Artige Kunst“. Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Ausst.-Kat. Museum unter Tage Bochum, 5. November 2016 bis 9. April 2017, Kunsthalle Rostock 27. April bis 18. Juni 2017, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 14. Juli bis 29. Oktober 2017. Hg. v. Silke von Berswordt-Wallrabe, Jörg-Uwe Neumann und Agnes Tieze. Bielefeld 2016.

**Ausst.-Kat. 2008**

Diercks, Herbert: Der Hamburger Hafen im Nationalsozialismus. Wirtschaft, Zwangsarbeit und Widerstand. Texte, Fotos und Dokumente. Ausst.-Kat. Rathaus Hamburg, 25. Januar bis 17. Februar 2008. Hg. v. KZ-Gedenkstätte Neuengamme in Zusammenarbeit mit dem Freundeskreis KZ-Gedenkstätte Neuengamme e. V. Hamburg 2008.

**Ausst.-Kat. 2007**

Berliner Künstlerleben. Fotografien und Dokumente des Vereins Berliner Künstler seit 1841. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, 3. Juni bis 5. August 2007. Zusammengestellt und erarbeitet von Anke Matelowski. Berlin 2007 (= Archiv-Blätter; 16).

**Ausst.-Kat. 1944**

Das Meer in Bildern deutscher Maler. Ausst.-Kat. Wiener Kunsthalle, 12. Februar bis 11. März 1944. Wien 1944.

**Ausst.-Kat. 1943**

Das Meer. Bilder deutscher Maler. Ausst.-Kat. Städtische Galerie München, 10. April bis 13. Juni 1943. München 1943.

**Ausst.-Kat. 1942**

Das Meer. Bilder deutscher Maler. Ausst.-Kat. Künstlerhaus Berlin, 12. Oktober bis 8. November 1942. Berlin 1942.

**Ausst.-Kat. 1941**

Großdeutschland und die See. Ausst.-Kat. Deutsches Museum München, 24. September 1941 bis 31. Januar 1942. Berlin/München 1941.

**Ausst.-Kat. 1935**

Seefahrt und Kunst. Ausst.-Kat. NS-Kulturgemeinde Berlin, 19. Oktober bis 19. November 1935. Berlin 1935.

**Backes 1988**

Backes, Klaus: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich. Köln 1988.

**Bargen 1941**

Bargen, Bendix von: Das deutsche Seegeltungswerk. In: Großdeutschland und die See. Ausst.-Kat. Deutsches Museum München, 24. September 1941 bis 31. Januar 1942. München 1941, S. 147–150.

**Bassaraba 1944**

Bassaraba, Adolf: Unmittelbares Erleben des Krieges zur See. In: Volks-Zeitung Nr. 43 vom 13. Februar 1944, S. 4.

**Bauernfeind 2017**

Bauernfeind, Ingo: Schlachtschiff Bismarck. Die Geschichte des legendären deutschen Schiffes. Stuttgart 2017.

**Bavendamm 1987**

Bavendamm, Dirk u.a.: 150 Jahre C. Woermann. Wagnis Westafrika. Die Geschichte eines Hamburger Handelshauses 1837-1987. Hamburg 1987 (= Veröffentlichungen der Wirtschaftsgeschichtlichen Forschungsstelle e. V.; 47).

**Bennett 2017**

Bennett, Tony: Der Ausstellungskomplex. In: Latimer, Quinn / Szymczyk, Adam (Hg.): Der documenta 14 Reader. München 2017, S. 353–400.

**Benz / Graml / Weiß 1997**

Benz, Wolfgang / Graml, Hermann / Weiß, Hermann (Hg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München 1997.

**Berg 2016**

Berg, Karen van den: Abrichtung der Volksseele. NS-Kunst und das politisch Unbewusste. In: „Artige Kunst“. Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Ausst.-Kat. Museum unter Tage Bochum, 5. November 2016 bis 9. April 2017, Kunsthalle Rostock, 27. April bis 18. Juni 2017, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 14. Juli bis 29. Oktober 2017. Hg. v. Silke von Berswordt-Wallrabe, Jörg-Uwe Neumann und Agnes Tieze. Bielefeld 2016, S. 25–47.

**Boberach 1985**

Boberach, Heinz (Hg.): Meldungen aus dem Reich. Bd. 11. Herrsching 1985.

**Böhnigk 2006**

Böhnigk, Volker: Kunst und Typus. Zur rassistisch fundierten Ästhetisierung der nationalsozialistischen Kunst. In: ders. / Stamp, Joachim (Hg.): Die Moderne im Nationalsozialismus. Bonn 2006, S. 145–177.

**Bollmus 1970**

Bollmus, Reinhard: Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem. Stuttgart 1970 (= Studien zur Zeitgeschichte).

**Bongardt 2018**

Bongardt, Eva-Maria: Adolf Bocks *Peter von Danzig*. Zur Rezeption eines Motivs in der Zeit des Nationalsozialismus. In: Petermann, Kerstin / Rasche, Anja / Weilandt, Gerhard (Hg.): Hansische Identitäten. Petersberg 2018 (= Coniunctiones. Beiträge des Netzwerks Kunst und Kultur der Hansestädte; 1), S. 185–198.

**Brenner 1963**

Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek bei Hamburg 1963 (= rowohlts deutsche enzyklopädie; 167/168).

**Breyer 1995**

Breyer, Siegfried: Die Schlachtschiffe der Bismarck-Klasse. Planung, Bau, Technik. Bd. 3. Wölfersheim-Berstadt 1995.

**Breymayer 2018**

Breymayer, Ursula: Mentalitätswandel. Meer und Strand als Themen der Malerei. In: Europa und das Meer. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, 13. Juni 2018 bis 6. Januar 2019. Hg. v. Doris Blume. Berlin 2018, S. 420f.

**Busch 1943**

Busch, Fritz Otto: Ein Maler malt das Meer. In: Die Kriegsmarine (1943), H. 8, S. 5–7.

**Busch 1942a**

Busch, Fritz Otto: Das Meer. Bilder deutscher Maler. In: Die Kriegsmarine (1942), H. 21, S. 3–4.

**Busch 1942b**

Busch, Harald: U-Boot auf Feindfahrt. Bildberichte vom Einsatz im Atlantik. Gütersloh 1942.

**Busch / Röhl 1996**

Busch, Rainer / Röhl, Hans-Joachim: Der U-Boot-Krieg 1939–1945. Die deutschen U-Boot-Kommandanten. Hamburg/Berlin/Bonn 1996.

**Buße 1943**

Buße, Wilhelm: Was ist Seegeltung? In: Deutsches Seegeltungswerk – Richtlinien für die Mitarbeiter (1943), Januar, S. 1.

**Buße 1941**

Buße, Wilhelm: Admiral von Trotha-Preisausschreiben des Reichsbundes Deutscher Seegeltung über *Das Meer und die Kunst*. Berlin 1941.

**Corbin 1994**

Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Frankfurt am Main 1994.

**Davidson 1992**

Davidson, Mortimer G.: Kunst in Deutschland 1933–1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Bd. 2/2 Malerei R – Z. Tübingen 1992.

**Davidson 1991**

Davidson, Mortimer G.: Kunst in Deutschland 1933–1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Bd. 2/1 Malerei A – P. Tübingen 1991.

**Das Deutsche Seegeltungswerk 1944**

Das Deutsche Seegeltungswerk (Hg.): Seefahrt. Ein Blick ins Reich des Seemanns. Berlin/Wien 1944.

**Die Kriegsmarine 1978**

Die Kriegsmarine. Eine kommentierte Auswahl abgeschlossener, unveränderter Beiträge aus der Propaganda-Zeitschrift der Deutschen Kriegsmarine. Bd. 2: 1941. Hamburg 1978.

**Diziol 2015**

Diziol, Sebastian: „Deutsche, werdet Mitglieder des Vaterlandes!“. Der Deutsche Flottenverein 1898–1934. Kiel 2015 (= Kulturgeschichte des Politischen; 2).

**Doll 2013**

Doll, Nikola: Staatskunst und Künstlerförderung im Nationalsozialismus. In: 1938. Kunst, Künstler, Politik. Ausst.-Kat Jüdisches Museum Frankfurt am Main, 28. November 2013 bis 23. Februar 2014. Hg. v. Eva Atlan. Göttingen 2013, S. 209–226.

**Drumm 2001**

Drumm, Russell: The Barque of Saviors. Eagle's Passage from the Nazi Navy to the U.S. Coast Guard. Boston/New York 2001.

**Dülffer 1973**

Dülffer, Jost: Weimar, Hitler und die Marine. Reichspolitik und Flottenbau 1920–1939. Düsseldorf 1973.

**Eberlein 1940**

Eberlein, Kurt Karl: Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch Deutscher Kunst. Bielefeld/Leipzig 1940.

**Fiehler 1941**

Fiehler, Karl: Vorwort. In: Großdeutschland und die See. Ausst.-Kat. Deutsches Museum München, 24. September 1941 bis 31. Januar 1942. München 1941, S. 5.

**Finkenberger / Junginger 2004**

Finkenberger, Martin / Junginger, Horst (Hg.): Im Dienste der Lügen. Herbert Grabert (1901–1978) und seine Verlage. Aschaffenburg 2004.



**Fischer 2011**

Fischer, Ludwig: Küste. Von der Realität eines mentalen Konzepts. In: ders. / Reise, Karsten (Hg.): Küstenmentalität und Klimawandel. Küstenwandel als kulturelle und soziale Herausforderung. München 2011, S. 31–53.

**Fischer-Defoy / Nürnberg 2011**

Fischer-Defoy, Christine / Nürnberg, Kaspar: Zu treuen Händen. Eine Skizze über die Beteiligung von Berliner Speditionen am Kunstraub der Nationalsozialisten. In: Aktives Museum. Faschismus und Widerstand in Berlin e.V. Mitgliederrundbrief (2011), H. 65, S. 7–12.

**Fuhrmeister 2018**

Fuhrmeister, Christian: Warum sind Ausstellungen zur Kunst im Nationalsozialismus wichtig? In: Zwischen Ideologie, Anpassung und Verfolgung. Kunst und Nationalsozialismus in Tirol. Ausst.-Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, 14. Dezember 2018 bis 7. April 2019. Hg. v. Wolfgang Meighörner. Innsbruck 2018, S. 11–13.

**Fuhrmeister 2015**

Fuhrmeister, Christian: Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937–1944. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 97–106.

**Fuhrmeister 2008**

Fuhrmeister, Christian: Adolf Ziegler (1892–1959). Ein nationalsozialistischer Künstler und Funktionär. In: Gerhart, Nikolaus / Grasskamp, Walter / Matzner, Florian (Hg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. München 2008, S. 88–95.

**F. M. R. 1934**

F. M. R.: Ein Gespenst, eine Novelle und ein Film. In: Daheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen 70 (1934), H. 20 vom 15. Februar 1934, S. 1–3.

**Gallus 1944**

Gallus, Hans: Unsere Marine-PK.-Maler und -zeichner. In: Das Deutsche Seegeltungswerk (Hg.): Seefahrt. Ein Blick ins Reich des Seemanns. Berlin/Wien 1944, S. 152–154.

**Gennrich 2004**

Gennrich, Elke: Der Landschaftsmaler Paul Lehmann-Brauns. Biographie (1885–1970) und Werkverzeichnis der Gemälde. Heide 2004.

**Glodschey 1941**

Glodschey, Erich: Die Kriegsmarine. Der feste Rückhaltung der Seegeltung. In: Großdeutschland und die See. Ausst.-Kat. Deutsches Museum München, 24. September 1941 bis 31. Januar 1942. Berlin/München 1941, S. 108–117.

**Golenia / Kratz-Kessemeier / Le Masne de Chermont 2016**

Golenia, Patrick / Kratz-Kessemeier, Kristina / Le Masne de Chermont, Isabelle: Paul Graupe (1881–1953). Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil. Köln/Weimar/Wien 2016.

**Heinrich 1934**

Heinrich, Gregor: Wir Friesen! Berlin 1934.

**Hinrichs 2017**

Hinrichs, Nina: Wattenmeer und Nordsee in der Kunst. Darstellungen von Nolde bis Beckmann. Göttingen 2017.

**Hinrichs 2014**

Hinrichs, Nina: Meeresbilder. Künstlerische Auseinandersetzungen mit der Nordsee in der Zeit des Nationalsozialismus. In: Holbach, Rudolf / Reeken, Dietmar von (Hg.): „Das ungeheure Wellenreich“. Bedeutung, Wahrnehmungen und Projektionen des Meeres in der Geschichte. Oldenburg 2014, S. 115–131.

**Hinrichs 2011**

Hinrichs, Nina: Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus. Kiel 2011.

**Hinz 1974**

Hinz, Berthold: Die Malerei des Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München/Wien 1974.

**Hölscher 1999**

Hölscher, Lucian: Erinnern und Vergessen. Vom richtigen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit. In: Borsdorf, Ulrich / Gütter, Heinrich Theodor (Hg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum. Frankfurt am Main/New York 1999, S. 111–127.

**Holzer 2003**

Holzer, Anton: Die oben, wir unten. *Das Boot*, der Krieg, die Fotografie. Der U-Boot-Krieg als deutsche Heldengeschichte? In: ders. (Hg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie. Marburg 2003, S. 118–145.

**Howind 2011**

Howind, Sascha: Das „Traumschiff“ für die „Volksgemeinschaft“? Die *Gustloff* und die soziale Propaganda des Dritten Reiches. In: Nive, Bill (Hg.): Die Wilhelm Gustloff. Geschichte und Erinnerung eines Untergangs. Halle (Saale) 2011, S. 27–60.

**Hülsen 1994**

Hülsen, Dorothy von: Leonhard Sandrock (1867–1945). Verden (Aller) 1994.

**Hümmelchen 1998**

Hümmelchen, Gerhard: Admiral Günther Lütjens. In: Ueberschär, Gerd R. (Hg.): Hitlers militärische Elite. Vom Kriegsbeginn bis zum Weltkriegsende. Bd 2. Darmstadt 1998, S. 136–142.

**Hüneke 2001**

Hüneke, Andreas: Der Fall Robert Scholz. Kunstberichte unterm Hakenkreuz. Köln 2001 (= Schriften zur Kunstkritik; 11).

**Imdahl 1988**

Imdahl, Max: Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich. In: Staack, Klaus (Hg.): Nazi-Kunst ins Museum? Göttingen 1988, S. 87–99.

**Jakubowski-Tiessen 2004**

Jakubowski-Tiessen, Manfred: „Trutz, Blanker Hans“. Der Kampf gegen die Nordsee. In: Lundt, Bea (Hg.): Nordlichter. Geschichtsbewusstsein und Geschichtsmythen nördlich der Elbe. Köln/Weimar/Wien 2004, S. 67–84.

**Jahn 1940**

Jahn, Johannes: Wörterbuch der Kunst. Stuttgart 1940 (= Kröners Taschenausgabe; 165).

**Kase 2017**

Kase, Oliver: Die Ausstellung *GegenKunst* in der Pinakothek der Moderne. Konzept – Reaktionen – Konsequenzen. In: vermacht, verfallen, verdrängt – Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim, 24. September bis 19. November 2017. Hg. v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair und Felix Steffan. Petersberg 2017, S. 322–335.

**Keß 2017**

Keß, Bettina: „Seine Einwendung, dass er die Bilder nur aus künstlerischem Interesse gemalt habe, bedürfen keiner ernstlichen Widerlegung“. Der Umgang mit Kunst und Künstlern des Nationalsozialismus. In: vermacht, verfallen, verdrängt – Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim, 24. September bis 19. November 2017. Hg. v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair und Felix Steffan. Petersberg 2017, S. 349–355.

**Klee 2016**

Klee, Ernst: Personen Lexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. Hamburg 2016 [2003].

**Kozljanič 2004**

Kozljanič, Robert Josef: Der Geist eines Ortes. Bd. 2: Neuzeit – Gegenwart. München 2004.

**Koop / Schmolke 1992**

Koop, Gerhard / Schmolke, Klaus-Peter: Die Schweren Kreuzer der ADMIRAL-HIPPER-Klasse. Admiral Hipper – Blücher – Prinz Eugen – Seydlitz – Lützow. Bonn 1992 (= Schiffsklassen und Schiffstypen der deutschen Marine; 3).

**Kroll 2008**

Kroll, Frank-Lothar: Alfred Rosenberg. Der Ideologe als Politiker. In: Garleff, Michael (Hg.): Deutschbalten, Weimarer Republik und Drittes Reich. Bd. 1. Köln/Weimar/Wien 2008 [2001], S. 147–166.

**Kubowitsch 2015**

Kubowitsch, Nina: Die Reichskammer der bildenden Künste. Grenzsetzungen in der künstlerischen Freiheit. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 75–95, hier S. 76.

**Ladwig-Winters 1997**

Ladwig-Winters, Simone: Wertheim – ein Warenhausunternehmen und seine Eigentümer. Ein Beispiel der Entwicklung der Berliner Warenhäuser bis zur „Arisierung“. Münster 1997 (= Anpassung – Selbstbehauptung – Widerstand; 8).

**Lendvai-Dircksen 1942**

Lendvai-Dircksen, Erna: Das deutsche Volksgesicht. Schleswig-Holstein. Bayreuth 1942 [1939].

**Lendvai-Dircksen 1937**

Lendvai-Dircksen, Erna: Nordsee-Menschen. Bayreuth 1937 (= Deutsche Meisteraufnahmen; 9).

**Löhr 2018**

Löhr, Hanns Christian: Kunst als Waffe. Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. Ideologie und Kunstraub im „Dritten Reich“. Berlin 2018.

**Lorch 2016**

Lorch, Catrin: Fade Kunst. In: Süddeutsche Zeitung vom 09.04.2016. URL: <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/ns-maler-im-museum-fade-kunst-1.2940410>> (20.05.2019).

**Mecklenburger 1996**

Mecklenburger, Jens (Hg.): Handbuch deutscher Rechtsextremismus. Berlin 1996.

**Meyer-Schilf 2017**

Meyer-Schilf, Karolina: Chronist der Industrialisierung. In: taz – die tageszeitung vom 13. Februar 2017. URL: <<https://taz.de/Spektakulaere-Neuentdeckung!/5380507/>> (16.08.2019).

**Neitzel 1999**

Neitzel, Sönke: Der Bedeutungswandel der Kriegsmarine im Zweiten Weltkrieg. Das militärische und politische Gewicht im Vergleich. In: Müller, Rolf-Dieter / Volkmann, Hans-Erich (Hg.): Die Wehrmacht. Mythos und Realität. München 1999, S. 245–266.

**Nive 2011**

Nive, Bill (Hg.): Die Wilhelm Gustloff. Geschichte und Erinnerung eines Untergangs. Halle (Saale) 2011.

**Peters 1997**

Peters, Ursula: *Kunst und Kultur nach 1945*. Neue Sammlungsabteilung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. In: MonatsAnzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg (1997), H. 201, Dezember, S. 2–3.

**Piper 2015**

Piper, Ernst: Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe. München 2015 [2005].

**Reichsbund deutscher Seegeltung 1937**

Reichsbund deutscher Seegeltung: Arbeitsbericht Oktober 1935 – April 1937. Berlin 1937.

**Rheinheimer 2003**

Rheinheimer, Martin: Mythos Sturmflut. Der Kampf gegen das Meer und die Suche nach Identität. In: Demokratische Geschichte. Jahrbuch für Schleswig-Holstein (2003), H. 15, S. 9–58.

**Rieken 2011**

Rieken, Bernd: Die Friesen und das Meer. In: Fischer, Ludwig / Reise, Karsten (Hg.): Küstenmentalität und Klimawandel. Küstenwandel als kulturelle und soziale Herausforderung. München 2011, S. 65–76.

**Rittich 1943**

Rittich, Werner: Das Meer und die Kunst. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 8–15.

**Rittich 1942**

Rittich, Werner: „Das Meer“. Bilder deutscher Maler. Eine Ausstellung im Künstlerhaus Berlin. In: Völkischer Beobachter Nr. 285 vom 12. Oktober 1942, S. 6.

**Rittich 1938**

Rittich, Werner: Der Maler Karl Leipold. In: Die Kunst im Dritten Reich 2 (1938), H. 6, S. 184–191.

**Rolshoven 1993**

Rolshoven, Johanna: Der Blick aufs Meer. Facetten und Spiegelungen volkskundlicher Affekte. In: Zeitschrift für Volkskunde 89 (1993), S. 191–212.

**Rosenberg 1943**

Rosenberg, Alfred: Zum 30. Januar 1943. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 6.

**Rosenberg 1940**

Rosenberg, Alfred: Nordische Schicksalsgemeinschaft. In: Der Norden. Monatsschrift der Nordischen Gesellschaft 17 (1940), H. 8, S. 241–246.

**Rosenberg 1930**

Rosenberg, Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München 1930.

**Rüdiger 1941**

Rüdiger, Wilhelm: Otto Geigenberger. Zum 60. Geburtstag des Künstlers. In: Die Kunst im Deutschen Reich 5 (1941), H. 7, S. 216–219.

**Salewski 2005**

Salewski, Michael. Das maritime „Dritte Reich“. Ideologie und Wirklichkeit 1933 bis 1945. In: Rahn, Werner (Hg.): Deutsche Marinen im Wandel. Vom Symbol nationaler Einheit zum Instrument internationaler Sicherheit. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. München 2005 (= Beiträge zur Militärgeschichte; 63), S. 451–484.

**Schärer 2003**

Schärer, Martin R.: Die Ausstellung. Theorie und Exempel. München 2003.

**Schlenker 2007**

Schlenker, Ines: Die *Großen Deutschen Kunstausstellungen* und ihre Auswirkungen auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb. In: Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, 26. Januar bis 29. April 2007. Hg. v. Hans-Jörg Czech und Nikola Doll. Dresden 2007, S. 258–267.

**Schlick 1967**

Schlick, Johann: Einführung. In: Meer und Küste in der Malerei von 1600 bis zur Gegenwart. Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel, 16. Juni bis 30. Juli 1967. Kiel 1967, o. S.

**Schmidt 2018**

Schmidt, Wolfgang: Bilder vom Krieg. In: Zwischen Ideologie, Anpassung und Verfolgung. Kunst und Nationalsozialismus in Tirol. Ausst.-Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, 14. Dezember 2018 bis 7. April 2019. Hg. v. Wolfgang Meighörner. Innsbruck 2018, S. 50–56.

**Schmidt 1999**

Schmidt, Wolfgang: „Maler an der Front“. Zur Rolle der Kriegsmaler und Pressezeichner der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg. In: Müller, Rolf-Dieter / Volkmann, Hans-Erich (Hg.): Die Wehrmacht. Mythos und Realität. München 1999, S. 635–684.

**Scholl 2005**

Scholl, Lars U.: „Die Natur muss durch das Herz hindurch, um zur Kunst zu werden“. Zum 50. Todestag des Marinemalers Cornelius Wagner (1870–1956). In: Deutsches Schiffsarchiv 28 (2005), S. 343–374.

**Scholl 2002**

Scholl, Lars U.: Deutsche Marinemalerei 1830–2000. Helgoland 2002.

**Scholl 1996**

Scholl, Lars U.: Marinemalerei im Dienste politischer Zielsetzungen. In: Deutsches Marine Institut / Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hg.): Seefahrt und Geschichte. Bonn 1996, S. 173–190.

**Scholl 1987**

Scholl, Lars U.: Karl Blossfeld als Marinemaler. Eine Nachlese In: Deutsches Schifffahrtsarchiv 10 (1987), S. 345–352.

**Scholl / Ancken 2006**

Scholl, Lars U. / Ancken, Rüdiger von: Der Grafiker und Marinemaler Oskar Dolhart. Ein biografischer Versuch. In: Deutsches Schifffahrtsarchiv 29 (2006), S. 276–282.

**Scholz 1977**

Scholz, Robert: Architektur und Kunst 1933–1945. Preußisch Oldendorf 1977.

**Scholz 1943a**

Scholz, Robert: Zum Tode Karl Leipolds. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 4/5, S. 112.

**Scholz 1943b**

Scholz, Robert: Vom Höchstwert der deutschen Kunst. Zum 50. Geburtstag von Alfred Rosenberg. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 7f.

**Scholz 1942**

Scholz, Robert: Symphonien in Farben. Zur Leipold-Kollektivausstellung im Haus der deutschen Kunst. In: Die Kunst im Deutschen Reich 6 (1942), H. 8/9, S. 239–243.

**Scholz 1938**

Scholz, Robert: Der nordische Gedanke in der Kunst. Hamburg 1938 (= Schriftenreihe des Hamburg-Kontors der Nordischen Gesellschaft; 1).

**Schultz 1943**

Schultz, Wally P.: Das Meer im Bilde. Eine Ausstellung in der Städtischen Galerie zu München. In: Völkischer Beobachter Nr. 102 vom 12. April 1943.

**Schulze-Wegener 1999**

Schulze-Wegener, Guntram: Seestrategie und Marinerüstung. In: Müller, Rolf-Dieter / Volkmann, Hans-Erich (Hg.): Die Wehrmacht. Mythos und Realität. München 1999, S. 267–282.

**Schweiger 2005–2011**

Schweiger, Werner J.: Antiquitätshaus Wertheim. In: Dokumente zur Vorbereitung der Publikation: Lexikon des Kunsthandels der Moderne im deutschsprachigen Raum 1905–1937. URL: <<http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=232324&viewType=detailView>> (19.07.2019).

**Schwengler 2005**

Schwengler, Walter: Marine und Öffentlichkeit 1919 bis 1939. In: Rahn, Werner (Hg.): Deutsche Marinen im Wandel. Vom Symbol nationaler Einheit zum Instrument internationaler Sicherheit. München 2005 (= Beiträge zur Militärgeschichte; 63), S. 331–362.

**Segeberg 1997**

Segeberg, Harro: Der Friesen als ‚Schimmelreiter‘? Zur Heroisierung der Marschenbewohner in Literatur und Film. In: Fischer, Ludwig (Hg.): Kulturlandschaft Nordseemarschen. Bredstedt 1997, S. 233–251.

**Sloterdijk 2004**

Sloterdijk, Peter: Sphären III. Frankfurt am Main 2004.

**Staeck 1988**

Staeck, Klaus (Hg.): Nazi-Kunst ins Museum? Göttingen 1988.

**Thomae 1978**

Thomae, Otto: Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich. Berlin 1978.

**Timm 1935**

Timm, Ernst: Nordisches Land – Nordischer Gedanke. In: Wunderlich, Ernst (Hg.): Deutschland und der Norden. Stuttgart 1935 (= Auslandkundliche Vorträge der Technischen Hochschule Stuttgart; 10/11), S. 141–145.

**Timm 1924**

Timm, Ernst: Die Nordische Gesellschaft Lübeck. In: Deutsch-Nordisches Jahrbuch für Kulturaustausch und Volkskunde (1924), 159–161.

**Trumm 1943a**

Trumm, Peter: Von Meer und Malerei. Zur Ausstellung in der Städtischen Galerie. In: Münchner Neueste Nachrichten Nr. 102 vom 13. April 1943, S. 3.

**Trumm 1943b**

Trumm, Peter: Das Meer und die Maler. Die neue Ausstellung in der Städtischen Galerie. In: Abendblatt Nr. 85 vom 10. April 1943.

**Weidemann 1939**

Weidemann, Magnus: Unsere nordische Landschaft. Karlsruhe 1939.

**Weidinger 2002**

Weidinger, Ulrich: Pieter Bruegel, Thomas Mann, Conrad Meyer. Historische Hafenformen im Spiegel von bildender Kunst und Literatur. In: Deutsches Schifffahrtsarchiv 25 (2002), S. 449–469.

**Werckmeister 2015**

Werckmeister, Otto Karl: Politische Führung und politische Überwachung der deutschen Kunst im Zweiten Weltkrieg. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 107–125.

**Westheider 2003**

Westheider, Ortrud: Max Beckmanns Meereslandschaften und die Tradition der Moderne. In: Max Beckmann. Menschen am Meer. Ausst.-Kat. Bucerius Kunstforum Hamburg, 9. November 2003 bis 1. Februar 2004. Hg. v. Heinz Spielmann und Ortrud Westheider. Ostfildern-Ruit 2003, S. 24–30.

**Wolff-Thomsen 2018**

Wolff-Thomsen, Ulrike: Das Meer. Künstlerische Positionen seit 1800. In: Europa und das Meer. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, 13. Juni 2018 bis 6. Januar 2019. Hg. v. Doris Blume. Berlin 2018, S. 154–163.

**Wulff 1983**

Wulff, Joseph: Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1983.

**Zuschlag 2019**

Zuschlag, Christoph: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus – Versuch einer Forschungsbilanz. Festvortrag auf dem Kolloquium „Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis“ im Brücke-Museum Berlin am 16. Mai 2019. URL: <[http://www.ferdinand-moeller-stiftung.de/aktuelles\\_links/Zuschlag-Festvortrag-Kolloquium-Unbewa\\_ltigt.pdf](http://www.ferdinand-moeller-stiftung.de/aktuelles_links/Zuschlag-Festvortrag-Kolloquium-Unbewa_ltigt.pdf)> (21.07.2019).

**Zuschlag 2017**

Zuschlag, Christoph: Erkundungen in der Grauzone. In: Kunstzeitung (2017), H. 254, Oktober, S. 3.

**Internetquellen:****Bongardt, Eva-Maria: Perspektiven maritimer Kunst:**

URL: <<https://www.dsm.museum/forschung/forschungsprojekte/perspektiven-maritimer-kunst/>> (10.08.2019).

**Duden-Eintrag „Spökenkieker“:**

URL: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Spoekenkieker>> (25.07.2019)

**Fischer / Angler - Hochsee - bei Sturm wird das Netz eingeholt 1937:**

URL: <<https://oldthing.ch/Fischer-Angler-Hochsee-bei-Sturm-wird-das-Netz-eingeholt-1937-0029843690>> (10.08.2019).

**GDK-Research:**

URL: <[www.gdk-research.de](http://www.gdk-research.de)> (19.08.2019).

**Geschichte der Sammlung:**

URL: <<https://www.dhm.de/sammlung-forschung/sammlungen0/bildende-kunst-ii/kunst-der-gegenwart/geschichte.html>> (21.07.2019).

**Filme:**

*Der Schimmelreiter*, Regie: Hans Deppe und Curt Oertel, Produktionsland: Deutschland. Erscheinungsjahr 1934.



## Abbildungen



Abbildung 1: Lucidus Diefenbach (1886–1958) *Fischer beim Netzeinholen / Hochseefischer*, um 1936, Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm, Verband der deutschen Hochseefischer e. V., Cuxhaven

Quelle: Grapenthin, Elke: Künstler und Künstlerinnen in Bremerhaven und Umgebung 1827–1990. Hg. v. dem Freundeskreis Paul Ernst Wilke e. V. Bremen 1991, S. 83.

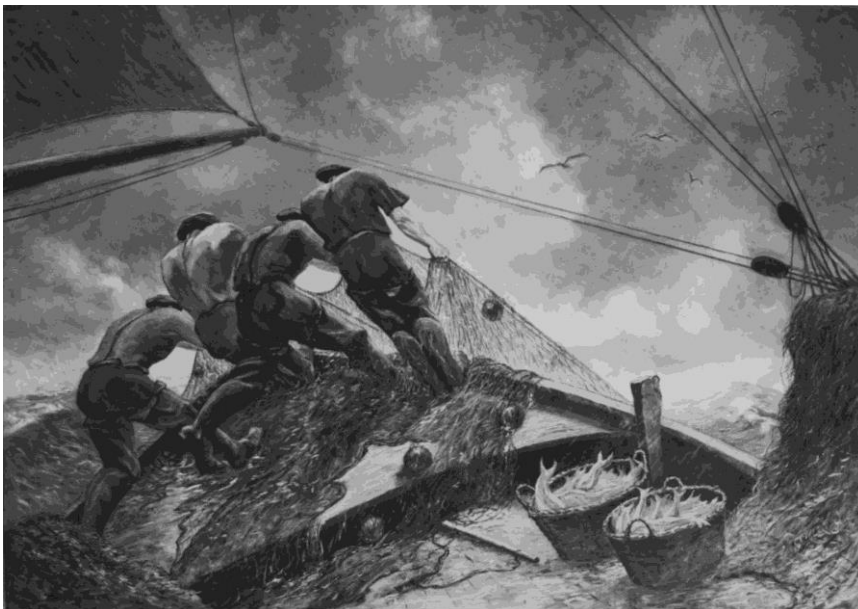


Abbildung 2: Lucidus Diefenbach (1886–1958) *Netzeinholen auf Hochseekutter*, Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm<sup>379</sup>

Quelle: Rittich, Werner: Das Meer und die Kunst. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 8–15, hier S. 9.

<sup>379</sup> Vgl. die Farabbildung des Gemäldes auf art.net: URL: <<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/lucidus-diefenbach/fischer-auf-rauher-see-beim-einholen-ihres-netzes-0mYIKqfSk96EV7f5ri4og2>> (07.08.2020). Die Werke der Wanderausstellung *Das Meer. Bilder deutscher Maler* müssen weitestgehend aufgrund mangelnder Kenntnisse ohne Angabe zu Materialverwendung, Maße, Entstehungsjahr und aktueller Standort auskommen.



Abbildung 3: Das Berliner Künstlerhaus um 1930, Foto: Hermann Boll

Quelle: Berliner Künstlerleben. Fotografien und Dokumente des Vereins Berliner Künstler seit 1841. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, 3. Juni bis 5. August 2007. Zusammengestellt und erarbeitet von Anke Matelowski. Berlin 2007 (= Archiv-Blätter; 16), S. 147.

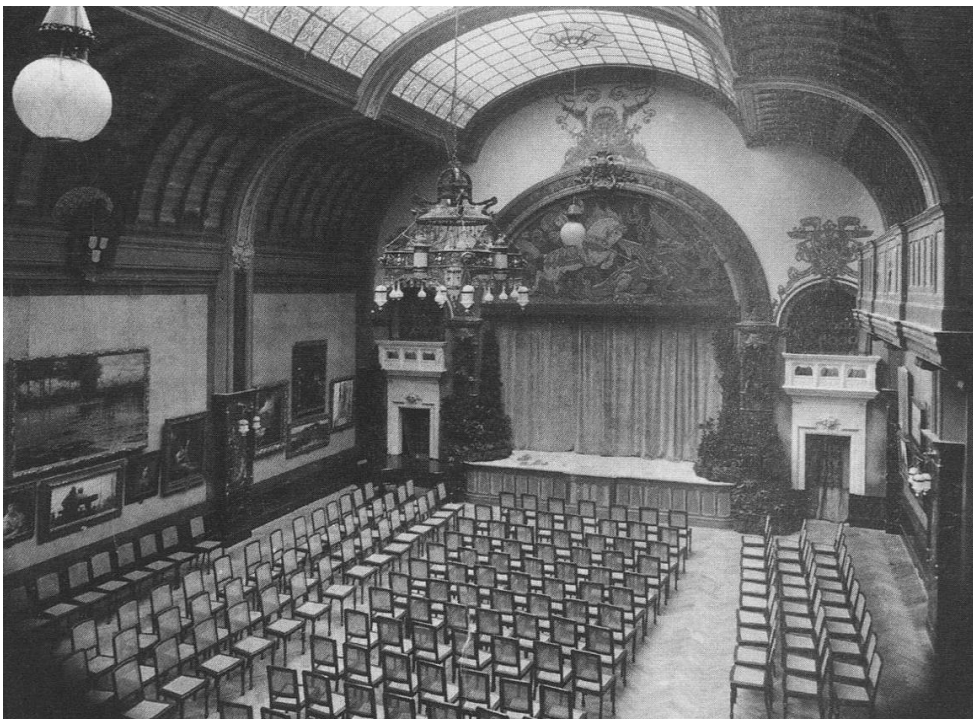


Abbildung 4: Festsaal des Berliner Künstlerhauses um 1898, Foto: Zander & Labisch

Quelle: Berliner Künstlerleben. Fotografien und Dokumente des Vereins Berliner Künstler seit 1841. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, 3. Juni bis 5. August 2007. Zusammengestellt und erarbeitet von Anke Matelowski. Berlin 2007 (= Archiv-Blätter; 16), S. 146.



Abbildung 5: Treppenaufgang zum Ausstellungssaal um 1898, Foto: Zander & Labisch

Quelle: Berliner Künstlerleben. Fotografien und Dokumente des Vereins Berliner Künstler seit 1841. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, 3. Juni bis 5. August 2007. Zusammengestellt und erarbeitet von Anke Matelowski. Berlin 2007 (= Archiv-Blätter; 16), S. 145.

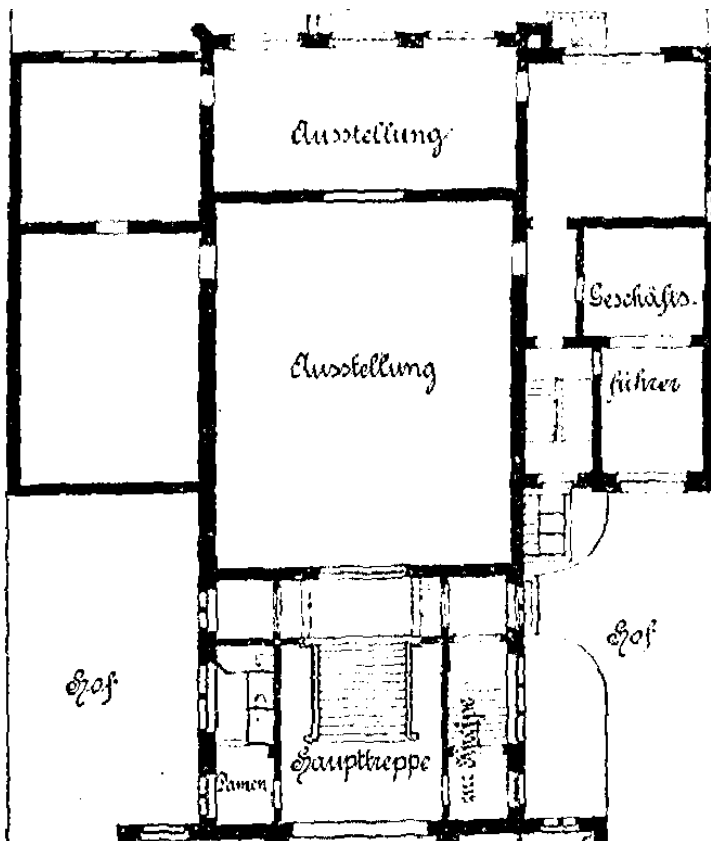


Abbildung 6: Grundriss der Ausstellungsräume, Künstlerhaus Berlin 1898

Quelle: Anonym: Berliner Neubauten. 88. Das Haus des Vereins Berliner Künstler, Bellevuestrasse 3. In: Deutsche Bauzeitung 32 (1898), H. 95 vom 26. November 1898, S. 609–611, hier S. 612.





Abbildung 7: Leonhard Sandrock (1867–1945) *Fischdampfer holt sein Netz*

Quelle: Rittich, Werner: Das Meer und die Kunst. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 8–15, hier S. 10.



Abbildung 8: Michael Mathias Kiefer (1902–1980) *Nordisches Meer*

Quelle: Rittich, Werner: Das Meer und die Kunst. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 8–15, hier S.15.



Abbildung 9: Hans Bohrdt (1857–1945) *Morgennebel an der Emsmündung*

Quelle: Das Meer. Bilder deutscher Maler. Ausst.-Kat. Künstlerhaus Berlin, 12. Oktober bis 8. November 1942. Berlin 1942, o. S. [Abbildungsteil].



Abbildung 10: Alf Bachmann (1863–1956) *Sonnenaufgang an der Nordsee*

Quelle: Rittich, Werner: Das Meer und die Kunst. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 8–15, hier S.12.





Abbildung 11: Karl Bloßfeld (1892–1975) *Seemacht*

Quelle: Busch, Fritz Otto: Das Meer. Bilder deutscher Maler. In: Die Kriegsmarine (1942), H. 21, S. 3–4, hier S. 3.



Abbildung 12: Fritz W. Schulz (1884–1962) *Herren des Atlantik*, Öl auf Hartfaser, 41 x 29 cm, Internationales Maritimes Museum Hamburg

Quelle: URL <[http://www.fritz-w-schulz.de/Galerie\\_Gross.html](http://www.fritz-w-schulz.de/Galerie_Gross.html)> (letzter Aufruf 15.05.2020)



Abbildung 13: Kurt Windels (?–?) *Das Rettungsboot*

Quelle: Das Meer. Bilder deutscher Maler. Ausst.-Kat. Künstlerhaus Berlin, 12. Oktober bis 8. November 1942. Berlin 1942, o. S. [Abbildungsteil].



Abbildung 14: Albert Janesch (1889–1973) *Südliche Landschaft*

Quelle: Rittich, Werner: Das Meer und die Kunst. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 8–15, hier S. 14.





Abbildung 15: Admiral von Trotha und Rudolf Krohne beim Verlassen der Ausstellung *Seefahrt und Kunst* 1935

Quelle: Reichsbund deutscher Seegelung: Arbeitsbericht Oktober 1935 – April 1937. Berlin 1937, S. 18.



Abbildung 16: Der Leiter des Reichsbundes deutscher Seegelung spricht bei der Eröffnung der Ausstellung *Seefahrt und Kunst* am 19. Oktober 1935. Links vorn sitzend: Alfred Rosenberg

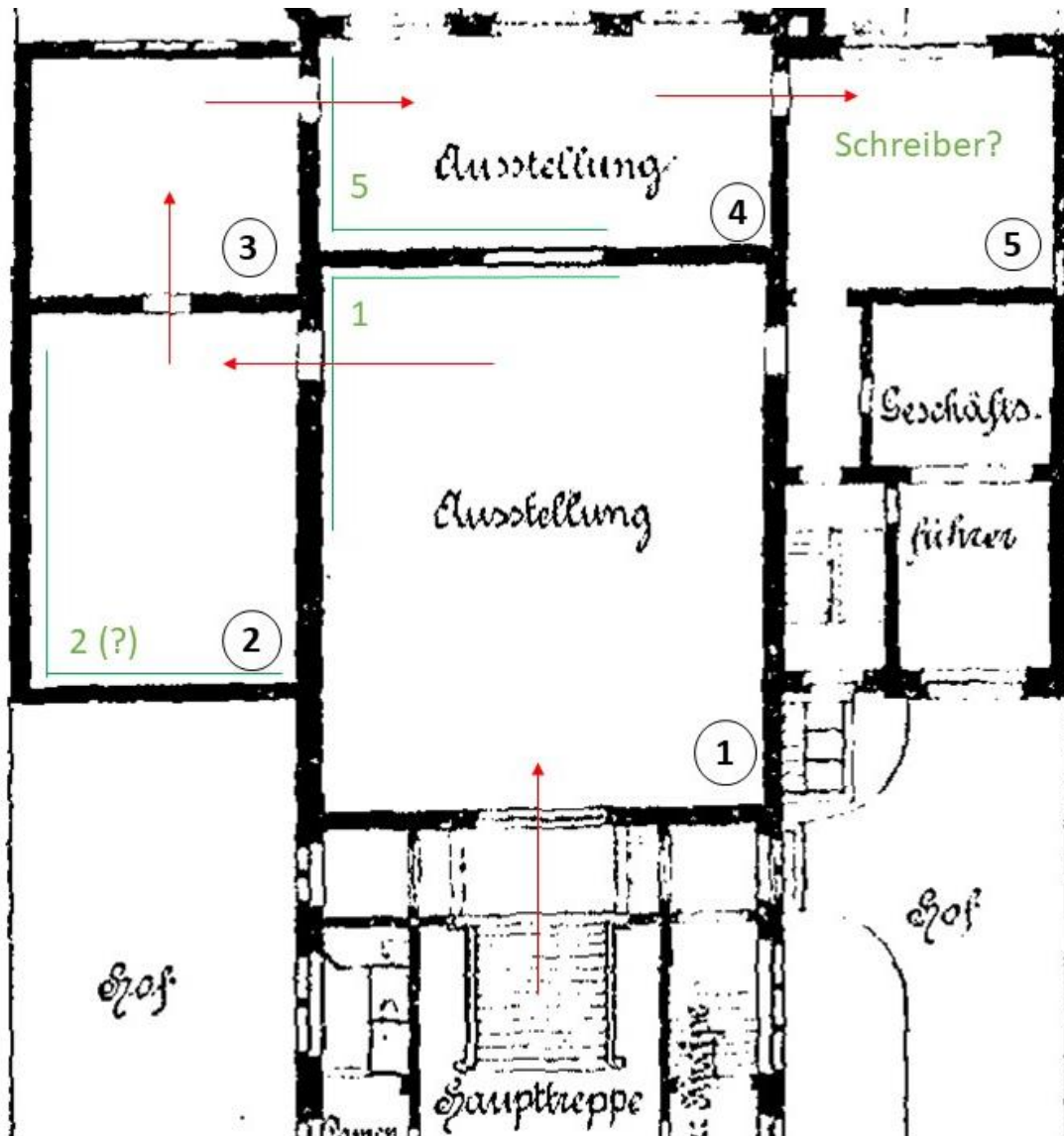
Quelle: Reichsbund deutscher Seegelung: Arbeitsbericht Oktober 1935 – April 1937. Berlin 1937, S. 17.





Abbildung 17: Eröffnung des Seegeltungs-Instituts Magdeburg des Reichsbundes Deutscher Seegeltung am 15. Januar 1938 (Sechster v. l. Raeder, Vierter von rechts von Trotha)

Quelle: BArch Bild 183-H00626.



Legende:

- = Rundgang
- ① – ⑤ = Ausstellungsräume
- 1, 2, 5 = Ausstellungsansicht
- = Ausschnitt Ausstellungsansicht

Abbildung 18: Grundriss der Ausstellungsräume, Künstlerhaus Berlin 1898

Quelle: Anonym: Berliner Neubauten. 88. Das Haus des Vereins Berliner Künstler, Bellevuestrasse 3. In: Deutsche Bauzeitung 32 (1898), H. 95 vom 26. November 1898, S. 609–611, hier S. 612.



Abbildung 19: Erste Ausstellungsansicht aus dem Berliner Künstlerhaus 1942  
 Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Mappe „Das Meer“.



Abbildung 20: Ottomar Anton (1895–1976) *Hamburger Hafen-Ausfahrt*  
 Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Sammlung NS-Kunst.



Abbildung 21: Paul Heymann (1883–?) *Admiral von Trotha*

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Sammlung NS-Kunst.



Abbildung 22: Albert Hennig (1896–1955) *Nordmeerlandschaft* (Detail aus der vierten Ausstellungsansicht)

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Mappe „Das Meer“.





Abbildung 23: Zweite Ausstellungsansicht aus dem Berliner Künstlerhaus 1942  
 Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Mappe „Das Meer“.

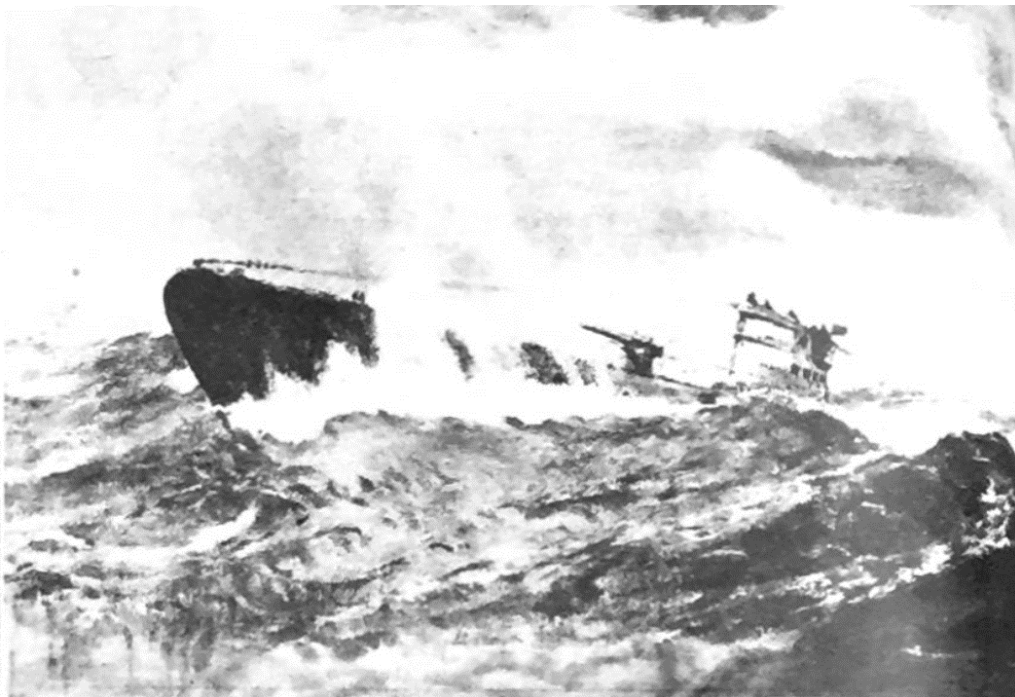


Abbildung 24: Ernst Rusch (1886–1955) *U-Boot westwärts*  
 Quelle: Busch, Fritz Otto: Das Meer. Bilder deutscher Maler. In: Die Kriegsmarine (1942), H. 21, S. 3–4, hier S. 4.



Abbildung 25: Otto Heinrich (1891–1967) Titel unbekannt<sup>380</sup>

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Sammlung NS-Kunst.



Abbildung 26: Cornelius Wagner (1870–1956) *Hamburger Hafen*

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Sammlung NS-Kunst.

---

<sup>380</sup> Siehe Anm. 262.



Abbildung 27: Dritte Ausstellungsansicht aus dem Berliner Künstlerhaus 1942

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Mappe „Das Meer“.



Abbildung 28: Vierte Ausstellungsansicht aus dem Berliner Künstlerhaus 1942

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Mappe „Das Meer“.





Abbildung 29: Cornelius Wagner (1870–1956) *Elbemündung bei „Elbe I“*

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Sammlung NS-Kunst.



Abbildung 30: Paul Lehmann-Brauns (1885–1970) *Nordseestrand*, Öl auf Leinwand

Quelle: Gennrich, Elke: Der Landschaftsmaler Paul Lehmann-Brauns. Biographie (1885–1970) und Werkverzeichnis der Gemälde. Heide 2004, S. 241.





Abbildung 31: Fünfte Ausstellungsansicht aus dem Berliner Künstlerhaus 1942

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Mappe „Das Meer“.



Abbildung 32: Fritz Kempe (1898–1971) *Grenzlandfischer*, 1939, Öl auf Leinwand, 200 x 142,4 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig

Quelle: Das Meer. Bilder deutscher Maler. Ausst.-Kat. Künstlerhaus Berlin, 12. Oktober bis 8. November 1942. Berlin 1942, o. S. [Abbildungsteil].



Abbildung 33: Josef Wedewer (1896–1979) *Fischerboot*

Quelle: Das Meer. Bilder deutscher Maler. Ausst.-Kat. Städtische Galerie München, 10. April bis 13. Juni 1943. München 1943, o. S. [Abbildungsteil].



Abbildung 34: Detail aus der dritten Ausstellungsansicht (Künstler\*in unbekannt)

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Mappe „Das Meer“.



Abbildung 35: Detail aus der dritten Ausstellungsansicht (Künstler\*innen unbekannt)  
 Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Mappe „Das Meer“.



Abbildung 36: Michael Mathias Kiefer (1902–1980) *Die Wacht (Seeadler)*, 1940, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin

Quelle: Berg, Karen van den: Abrichtung der Volksseele. NS-Kunst und das politisch Unbewusste. In: „Artige Kunst“. Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Ausst.-Kat. Museum unter Tage Bochum, 5. November 2016 bis 9. April 2017, Kunsthalle Rostock, 27. April bis 18. Juni 2017, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 14. Juli bis 29. Oktober 2017. Hg. v. Silke von Berswordt-Wallrabe, Jörg-Uwe Neumann und Agnes Tieze. Bielefeld 2016, S. 25–47, hier S. 43.





Abbildung 37: Maximilian Leo (1912–1998) *Regenstimmung an der Ostsee*

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Sammlung NS-Kunst.



Abbildung 38: Detail aus der vierten Ausstellungsansicht (Künstler\*in unbekannt)

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Mappe „Das Meer“.



Abbildung 39: Alf Bachmann (1863–1956) *Pic von Teneriffa im Frühnebel*, 1942, Öl auf Leinwand, 100 x 160 cm, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf

Quelle: Alf Bachmann. Maler der Küsten und Meere. Ausst.-Kat. Nordfriesisches Museum Nissenhaus Husum, Alte Post Westerland, Kunsthalle Otto Flath Bad Segeberg, Orangerie Schloss Glücksburg, Museum Langes Tannen Uetersen, Heimatmuseum Heiligenhafen, 1993-94. Hg. v. Brandes-Druba, Bernd. Husum 1993, S. 70.



Abbildung 40: Ernst Frommhold (1897–1955) *Hamburg St. Pauli auslaufender Woermann-Dampfer*

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Sammlung NS-Kunst.



Abbildung 41: Otto Heinrich (1891–1967) *St.-Pauli-Landungsbrücken*, Aquarell, um 1937

Quelle: Das Meer. Bilder deutscher Maler. Ausst.-Kat. Künstlerhaus Berlin, 12. Oktober bis 8. November 1942. Berlin 1942, o. S. [Abbildungsteil].



Abbildung 42: Walter Hemming (1894–1979) *„Wilhelm Gustloff“ geht in See* (Detail aus der ersten Ausstellungsansicht)<sup>381</sup>

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Mappe „Das Meer“.

<sup>381</sup> Siehe Anm. 256.



Abbildung 43: Walter Hemming (1894–1979) *Schulschiff „Horst Wessel“ im Atlantik* (Detail aus der zweiten Ausstellungsansicht)<sup>382</sup>

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Mappe „Das Meer“.



Abbildung 44: Ottomar Anton (1895–1976) *Im Morgennebel*

Quelle: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Sammlung NS-Kunst.

---

<sup>382</sup> Siehe Anm. 261.

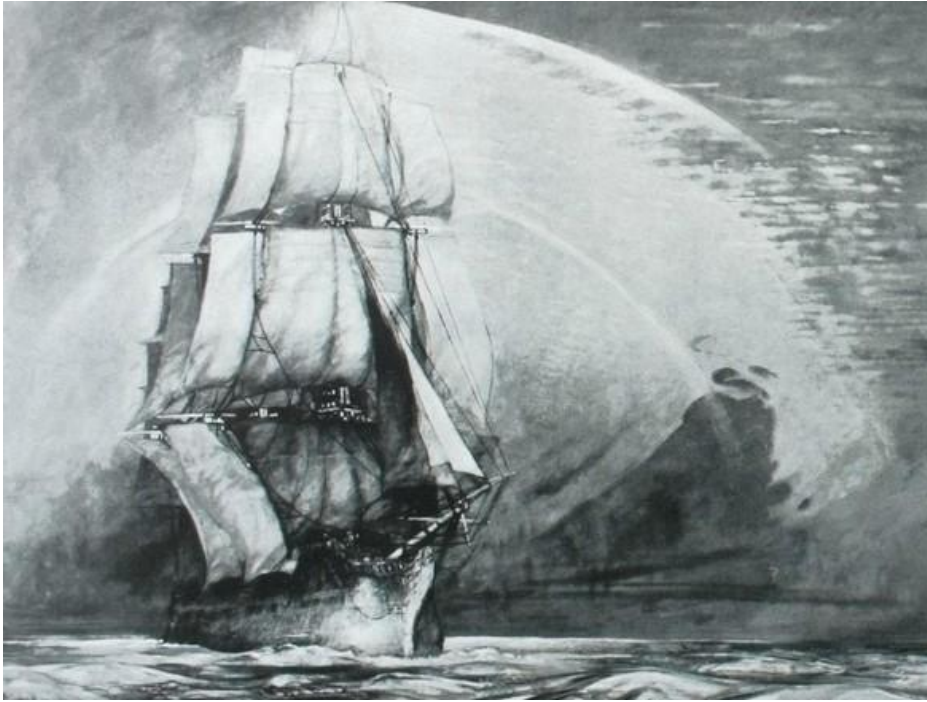


Abbildung 45: Karl Leipold (1864–1943) *Das neue Deutschland*, Öl auf Leinwand, 28 x 42,5 cm, ehemals in Besitz Hermann Görings (verschollen)

Quelle: Rittich, Werner: Der Maler Karl Leipold. In: Die Kunst im Dritten Reich 2 (1938), H. 6, S. 184–191, hier S. 190.



Abbildung 46: Gustav Fenkohl (1872–1950) *Aufkommender Frachter*

Quelle: Das Meer in Bildern deutscher Maler. Ausst.-Kat. Wiener Kunsthalle Wien, 12. Februar bis 11. März 1944. Wien 1944, o. S. [Abbildungsteil].





Abbildung 47: Gustav Fenkohl (1872–1950) *Der Tanker*

Quelle: <http://www.gdk-research.de/de/obj19361263.html> (07.08.2020).



Abbildung 48: Claus Bergen (1885–1964) *Im Atlantik*, ehemals Sammlung Robert Ley (verschollen)

Quelle: Rittich, Werner: Das Meer und die Kunst. In: Die Kunst im Deutschen Reich 7 (1943), H. 1, S. 8–15, hier S. 13.